

تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة
الثقافة الجديدة
مارس 2025
العدد 415
الثمن 5 جنيهات
حكايات العاشر من رمضان
التاريخ الشفاهى لحرب أكتوبر
فى رحيل مصطفى بيومى
كيف قرأ عوالم نجيب محفوظ؟
الشاعر الصينى وانغ جيا شين:
درويش هو الأقرب إلى قلبى
محمد جبريل
العائد إلى بحرى
ملف العدد
حوار لم يُنشر من قبل
مقالاته الأخيرة إلى المجلة
دراسات.. وببليوجرافيا كاملة



صدر العدد الأول فى مايو 1970
رئيس مجلس الإدارة: سعد الدين وهبة

رئيس الإدارة المركزية للشئون الثقافية
مسعود شومان

مدير عام النشر الثقافى
الحسينى عمران

المراسلات



القاهرة - باب اللوق - 183 شارع التحرير
(عمارة ستراند) الدور الثالث

رقم بريدى : 11513

هاتف و فاكس : 27948236

Email: thaqafag@gmail.com

موقع المجلة :

www.althaqafahlgadidah.com.eg

قواعد النشر فى المجلة

ترسل المادة مطبوعة ومراجعة على البريد الإلكترونى للمجلة أو على أسطوانة مدمجة، علما بأن المجلة لا تلتفت للأعمال المكتوبة بخط اليد / لا تنشر المجلة أعمالاً سبق لها نشرها بأية وسيلة ورقية أو إلكترونية / لا تقدم المجلة أسبابا لقرارتها سواء نشر العمل أو لم ينشر / الآراء الواردة لا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة بل تعبر عن آراء أصحابها.



الفهرس

الثقافة الجديدة

• مارس 2025 • العدد 415

إبداع

كتب

دراسات

ترجمة

الثقافة الجديدة ٢

مقالات ثابتة

«مدينة» منى عبد الكريم

عندما كنت رئيسًا لتحرير جريدة «أخبار الأدب» فى الفترة من 2014 – 2020، كان من يزورنى فى مكتبى، يتوقف كثيرًا عند عمل فوتوغرافى، تتزين به واحدة من جنباته، وهو لبوابة مسجد من مساجد القاهرة القديمة، ليسألنى هذا الضيف أو ذاك، ليس عن اسم المسجد، بل عن المصور الذى التقط هذه الصورة الفريدة فى دقتها وإلمامها بالتفاصيل، أما من جانبى فكنت بسعادة بالغة أقول منى عبد الكريم، وأستطرد: تصور منى حاصلة على أكثر من مائة فى المائة فى الثانوية العامة، وهى خريجة ألسن، وليس فنون جميلة، لكنها «مصورة محترفة»، وصاحبة قلم متميز، ولديها شغف بالصورة، ومن أجلها اشتركت فى العديد من الدورات رفيعة المستوى، كما أنها لفترة درست فى الجامعة الأمريكية، ولها كتاباتها فى مجال الفن التشكيلى.

اعتبرنا منى فى «أخبار الأدب» جزءًا أصيلًا بيننا، ومنحتنا المئات من الصور لأدباء ومثقفين، من الذين كنا نجرى معهم حوارات، ونريد أن تكون «الصورة» معادلًا تمامًا للكتابة، كنا نختارها للقيام بهذه المهمة تطوعًا، وكانت تتقن هذا العمل إلى درجة إبهارنا، حتى أصبح لديها ولدينا، أرشيفًا لا بأس به لأدباء بعضهم رحلوا، فأصبح ما لدى منى، «وثيقة» قد تخرجها فى يوم من الأيام، كما أخرجت منذ فترة قصيرة، العشرات من أعمالها فى معرضها «المدينة».

هى ابنة هذه المدينة، ولا تعرف سواها «مدينة»، ولدت وتربت ونشأت وعملت ونجحت وأحبطت بين جدرانها، وكبرت بين جنباتها؛ هى شاهدة على المدينة، والأخيرة شاهدة على منى، التى تدين لمدينتها بالسعادة واليأس معًا، بلحظات الفرحة ولحظات الحزن.. هى مدينتها ولا تبغى لها سواها.

التقطت فى معرضها المتفرد عن المدينة، تفاصيل توقفت أمامها، بل روتها سواء بالماء أو الدموع.. اختارت شجرتها وكبرتها، حتى أصبحت لها «الشجرة» القادرة على التعبير عنها، وما تمر به من مواقف فى هذه الحياة.

منى معجونة بالحكايات، تستطيع أن تروى لك «الحكاية» كما لو كانت هى التى جمعتها وصنعتها وعاشت تفاصيلها، تحكيها سواء فى حواراتها العادية أو فى إبداعاتها القصصية، وأخيرًا فى صورها الفوتوغرافية.

صاحبة معرض «المدينة.. الأيام.. الحكاية» تمتلك ما يجعلها متفردة، تمتلك حسًا، لا زال يؤمن بأن الإبداع فعل مقاومة، هى تقاوم بالكتابة والفوتوغرافيا.. هذه المقاومة تجعلها تراقب وتشاهد «المدينة»، بكل تجلياتها وأحداثها.. بثوراتها وجموحها.. بكبريائها.. بفرحها.. بأحداثها التى تجرى على المسرح الكبير بدار الأوبرا، عندما تخلد لنا منى أعمالًا كانت المسارح موطنًا لها، وعندما تخلد لنا ثقافات أخرى، مثل «الثقافة الهندية» التى يعشقها الشعب المصرى، ويعتبرها واحدة من الثقافات الأصيلة، ويحفظ فنونها وتراثها.

مرة أخرى منى هى المعادل الموضوعى لـ «المدينة»، هذه المدينة العصية على الفهم والإدراك.. لكنها مدينة التاريخ والحواديت والحكايات والذكريات والبشر والحجر، إنها «مدينة» منى عبد الكريم

رئيس التحرير

حكايات «العاشر من رمضان»

التاريخ الشفاهى لحرب أكتوبر

حرب السادس من أكتوبر ١٩٧٣م، العاشر من رمضان لم تكن معركة حربية فقط، ولم تقتصر فيها المشاركة على القوات المسلحة المصرية فقط، بل، كانت معركة شعب، اشتركت فيها كل فئات الشعب، من قمة المجتمع حتى طبقات المجتمع الدنيا، من مصانع الصواريخ حتى أصحاب الحرف الشعبية مثل صنّاع الحبال.

حرب السادس من أكتوبر كانت مبارزة حربية، وكذلك كانت مبارزة فنية وشعبية، فقد كانت بمثابة الإلهام للكتاب والشعراء والموسيقيين والمغنين، حتى الفنانين الشعبيين وعازفى الربابة وضاربى الطبول ونافخى المزمار، والأدب الشعبى بأمثاله الشعبية وحكمه وقصصه البطولية وحكاياته الشعبية، حتى الأساطير كان لها وجود وكانت بمثابة القديم المتجدد، وأيضًا المعتقدات الشعبية وخاصة التفاؤل؛ لدرجة إطلاق اسم «بدر» على الخطة الحربية تيمنًا بغزوة (بدر ٢هـ) أول انتصار حربى للمسلمين على كفار قريش.

لذلك تُعدّ حرب السادس من أكتوبر ١٩٧٣م علامة فارقة ليس فى تاريخ مصر فحسب، بل فى تاريخ منطقة الشرق الأوسط، مما كان له أبعد الأثر على كل أشكال الحياة فى هذه المنطقة: الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والعسكرية والثقافية، ومن هنا فقد تمّ استخدام العديد من أشكال التراث الشعبى لتخليد ذكرى ووقائع وبطولات هذه الحرب.

فحرب السادس من أكتوبر ١٩٧٣م، هى ثالث مواجهة كبيرة بين الدول العربية وإسرائيل بعد فترة طويلة من التخطيط بين البلاد العربية، وقد بدأت أعمال القتال بهجوم مصرى هائل عبر قناة السويس (كنج، ٢٠٠٣، ٣٤٥).

د. حارص عمار النقيب

الجندى المصرى يرفع راية النصر فوق سيناء

وترجع أهمية هذه الحرب كما قال جمال حمدان (١٩٩٧، ٥): «مخطئ جدًا من ينظر إلى معركة سيناء والجولان المظفرة، التى عاشها ولازال يعيشها اليوم كل عربى بكل خلجة وخلية من أعصابه ووجدانه، وبكل نبضة وومضة فى قلبه وكيانه. نقول مخطئ هو جدًا عندما ينظر إليها فى إطارها الضيق وفى أبعادها المحلية كمجرد النقيض الموضوعى المباشر لمعركة يونيو ١٩٦٧م». وقد اكتسبت تلك الحرب بُعدها الكبير فى الذاكرة الشعبية من خلال الملاحم البطولية الجماعية منها والفردية لعناصر القوات المسلحة المصرية.

كذلك يُعدّ الانتصار فى حرب السادس من أكتوبر ١٩٧٣م معجزة بكل المقاييس العلمية، وقد أدى هذا الانتصار إلى استلهام العديد من أشكال التراث الشعبى للتعبير عن المشاركة الشعبية الوجدانية، فقد حيكت العديد من الحكايات حول المعوقات والصعوبات والاستعدادات الإسرائيلية لمواجهة أى تحرك للجيش المصرى، كما حيكت العديد من الحكايات البطولية حول كيفية تغلب الجندى المصرى على كل تلك الصعوبات.

كما كان للمعتقدات الشعبية حضور قوى فى العديد من وقائع حرب السادس من أكتوبر خاصة فيما يتعلق بسرد حكايات الملائكة والعفاريت بواسطة الذين شاركوا فى المعارك.

أولًا: الجانب النظرى

١- مفهوم التاريخ والتأريخ والتاريخ الشعبى (الشفاهى):

التاريخ: هو العلم الذى يتناول النشاط الإنسانى فى كافة الأزمنة المختلفة وسرد أحداثه لمعرفة الماضى وفهم الحاضر واستشراف المستقبل.

ويعتمد هذا العلم على العديد من المصادر الأولية مثل: النقوش، الآثار، النقود، البرديات، التراث الشفاهى وشهود العيان وكتابات المؤرخين القدماء. وكذلك العديد من المصادر الثانوية مثل: الأساطير، كتابات الشعراء والفلاسفة (على جودة عبد الوهاب وآخرين، ٢٠٢٤، ٦).

كذلك يعرّف تشالز فيرث التاريخ على أنه: «سجل لحياة المجتمعات الإنسانية وللتغيرات التى اجتازتها تلك المجتمعات وللأفكار التى تحكمت فى توجيه تلك المجتمعات وللظروف المادية التى ساعدت أو عاقت تطورها» (راوس، ١٩٦٨، ٥٦).

التأريخ: التأريخ له العديد من المعانى منها ما يلى: هـ. جب (١٩٨١، ١٥، ١٦، ١٨، ٢٦، ٢٧)

- تأريخ بمعنى: التاريخ العام، أى تسجيل أهم حوادث الأمم، وبمعنى الحوليات أى تدوين الحوادث عامًا عامًا، وبمعنى الأخبار مرتّبة بحسب العصور، وقد وردت كلمة «التأريخ» بهذه المعانى عنوانًا لمصنفات تاريخية مثل: «تكملة تأريخ الطبرى»، «تأريخ بغداد»، «تأريخ الأندلس».
- تأريخ بمعنى: تحديد بداية الأخبار الخاصة بعصر من العصور، وبمعنى حساب الأزمان وحصرها، وبمعنى تحديد زمن وقوع الحوادث تحديدًا دقيقًا مثل: «تأريخ الهجرة» بمعنى؛ بداية الهجرة بالتحديد، و«تأريخ الطوفان»؛ وقت حدوث الطوفان، و«تأريخ دقلديانوس»؛ المعروف بتأريخ الشهداء ويبتدئ بالسنة الأولى من حكمه الموافقة لسنة ٥٩٦ من تأريخ الإسكندر، وهذا التاريخ هو الذى عليه القبط إلى يومنا هذا.
- تأريخ: لفظ عربى بمعنى: العهد أو الحساب أو التوقيت، أى تحديد الوقت، وأصل كلمة تأريخ هو الأصل السامى لكلمة «ورخ» التى تمثل على سبيل المثال كلمتى: «يارَيَخ» العبرية التى معناها القمر و«يِرَخ» التى معناها الشهر، وعلى هذا القياس يكون معنى كلمة «تأريخ» هو التوقيت أى تحديد الشهر، ثم اتسع نطاق هذا اللفظ فشمل من جهة معنى تحديد عن حادث ما، وبمعنى التأريخ: أى رواية هذا الحادث، ومن جهة أخرى بمعنى تحديد الوقت أو العصر أو التاريخ المدون بحسب السنين.

التاريخ الشعبى (Folk History) (الشفاهى - Oral History): هو: «عبارة عن عملية تجميع منظمة ومنهجية لشهادات الأحياء حول خبراتهم الشخصية، وهو التاريخ الذى يُحكى فى شكل لغة منطوقة وليست مكتوبة».

وشعبى: اسم منسوب إلى (الشَّعْبُ): الجماعةُ من الناس تخضع لنظام اجتماعى واحد. (ج) شُعُوبُ (المعجم الوجيز، ٢٠٠٠، ٣٤٣).

ويعد التاريخ الشعبى (الشفاهى) ميدانًا بحثيًا جديدًا ينتمى إلى دائرة العلوم الاجتماعية، وهو فرع علمى يندرج تحت علم التاريخ بمفهومه العام، وتوجد العديد من المصطلحات التى تستخدم على أنها مرادفة أو بديلة لمفهوم التاريخ الشعبى (الشفاهى)، منها: «التاريخ من أسفل»، و«دراسة المجتمع المحلى»، و«دراسة المواطن»، أو «الدراسات الإقليمية المحلية»، و«التاريخ الذى تعيه الذاكرة» أو «تاريخ الخبرات (الخاصة)» (خالد أبو الليل، ٢٠١٥، ١٩، ٢٣).

كذلك يعرف التاريخ الشعبى على أنه: «الضغط على فتحة صغيرة من التاريخ الكلى المتماسك، فتؤدى إلى اندفاعة الألوان والتفاصيل الشعبوية دون الإخلال بالصورة الكبيرة للتاريخ» (Henry H. Glassie.1987. ١٨٩).

٢- التاريخ الشعبى (الشفاهى) والتراث الشعبى:

العلاقة بين الأحداث التاريخية والتراث الشعبى متعددة الأوجه والأبعاد



والأسباب، وخاصة فيما يتعلق بالأحداث الكبرى التى تمثل مراحل انتقالية فى حياة الشعوب، وقد استخدمت العديد من أشكال التراث الشعبى فى سرد الأحداث التاريخية القديمة وخاصة تلك التى حدثت فى عصور ما قبل التاريخ (قبل اكتشاف الكتابة)، أو لإضافة تفسيرات لتلك الأحداث.

وقد بدأت العلاقة بين التاريخ والتراث الشعبى «الفولكلور» فى التقارب (Rapprochemenit) منذ السبعينيات من القرن العشرين؛ حيث غامر المؤرخون بالدخول إلى مجالات جديدة تحظى بشعبية الثقافة، التاريخ الجزئى (Micro-history)، التاريخ من أسفل (History from below) وهو المأخوذ من عامة الناس. (Peter Burke. ٢٠٠٤. ١٣٣).

فهناك إمكانية استنباط التاريخ من التراث الشعبى والمأثورات الشفاهية، وتعد الحكايات، سواء تلك التى تهتم بالتاريخ العام، أو تلك التى تتعلق بالتاريخ المحلى، أو المتعلقة بتاريخ العائلة (خالد أبو الليل، ٢٠١٥، ٨١)، مصدرًا شعبيًا هامًا للأحداث التاريخية. فالقراءة الشعبية للأحداث التاريخية تعتبر مكملًا هامًا للتاريخ المكتوب رسميًا، فالتاريخ الشعبى (الشفاهى) هو وجهة النظر الشعبية للأحداث التاريخية.

وقد وجدت العديد من الدراسات التى اهتمت بدراسة العلاقة بين التاريخ وأشكال التراث الشعبى، يأتى فى مقدمتها كتابا عبد الحميد يونس: «الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى» و«الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى»، وكتاب حسين فوزى النجار: «التاريخ والسير»، وكتاب «بين التاريخ والفولكلور» لقاسم عبده قاسم، وبحث خالد أبى الليل: «الأدب الشفاهى والتاريخ»، وكتابا «مصر والنيل بين التاريخ والفولكلور»، «الأساطير المتعلقة بمصر فى كتابات المؤرخين المسلمين» للباحث عمرو عبد العزيز (خالد أبو الليل، ٢٠١٥، ٥٢).

حرب العاشر من رمضان كانت مبارزة حربية وفنية وشعبية، ألهمت الكتاب والشعراء والموسيقيين والمغنين

ويعد ظهور التاريخ الاجتماعى (Social history) فى الستينيات، وخاصة عندما يأخذ شكل التاريخ الجزئى أو تاريخ الحياة اليومية (History every day life)، أو الأنثربولوجيا التاريخية (Historecal anthropology)، وكذلك ظهور التاريخ الشفهى (Oral history) من أهم الأسباب وراء التقارب بين علم التاريخ والثقافة الشعبية (Peter Burke. ٢٠٠٤. ١٣٧).

كذلك يمكن ملاحظة أن المادة التاريخية متوافرة ومتناثرة فى ثنايا النصوص الأدبية، الشعبية منها والرسمية، والشفاهى منها والمدونة. غير أن العلم الذى يستند إلى هذه المادة، ويعتبرها مصدرًا معرفيًا له – أعنى علم التاريخ – جاء فى وقت متأخر، كذلك فإن المادة التاريخية الشفاهية تواترت فى ثنايا النصوص الأدبية الشفاهية، ولكن وجود العلم الذى يعترف بقيمة هذه المواد الشفوية، واعتبارها مصدرًا تاريخيًا، لم يتوفر إلا فى النصف الثانى من القرن العشرين (خالد أبو الليل، ٢٠١٥، ٥٢).

وبالتالى فإن هناك علاقة وثيقة بين التاريخ بوجهٍ عام والتاريخ الشعبى (الشفاهى) بوجه خاص والتراث الشعبى؛ حيث يُعدّ التراث الشعبى وخاصة الحكاية الشعبية والأساطير والمعتقدات الشعبية مصدرًا للتاريخ وخاصة فى عصور ما قبل التاريخ، وكذلك للأحداث التى لم يتم توثيقها فى الماضى أو الحاضر.

كما لا يمكن الاستغناء عن المعرفة التاريخية كخلفيات مفسرة للظواهر أو منهج مساعد أو جسر عبور بين حقل معرفى وآخر، مثل: علم الاجتماع التاريخى أو التاريخ الاجتماعى أو الأنثروبولوجيا التاريخية أو عدد من عناوين الموضوعات التى تَطرق إليها ما يسمى «التاريخ الجديد» وتاريخ الأفكار والعقليات، مثل: تاريخ الحب والموت والعواطف، وتاريخ السجن والعيادة والمرضى، والبيئة والمناخ (وجيه كوثرانى، ٢٠١٥، ١٩).

إذن، ما الفرق بين التاريخ الشعبى الشفوى والتراث الشعبى الشفوى؟ المؤرخ الإفريقى (ديفيد هينيغ) يميّز بصورة مفيدة التاريخ الشعبى الشفوى من التراث الشعبى الشفوى والشهادة الشفوية: «يشير «التاريخ الشفوى» كما يُستخدم فى هذه الأيام، إلى أشخاص يتكلمون عن تجاربهم الخاصة. وكى نعدّ شيئًا ما من التراث فيجب أن يُمارس أو يُفهم على نطاق واسع فى مجتمع، وأن يجرى تناقله بين بضعة أجيال على الأقل. بكلام أدقّ، التراث الشفوى ذكريات الماضى المعروفة على نطاق واسع أو شامل فى ثقافة ما. أما تلك الذكريات التى لا تُعرف على نطاق واسع، فيجب أن تُعد «شهادة» فإذا ما ارتبطت بحوادث أخيرة باتت تنتمى إلى التاريخ الشفوى» (David Henige, ١٩٨٢, ٢).

كذلك فى التاريخ الشعبى فإن النصوص التاريخية تبكى من أجل سياقات خاصة بها، والحقيقة هى التى تكمن خلف

المؤرخ الأكاديمى والمؤرخ الشعبى، فكل التواريخ هى تواريخ شعبية (Folk histories)، وببساطة التاريخ الشعبى هو تاريخ الآخرين (الناس)، فالتاريخ هو الثقافة، والثقافات المختلفة تشكل تواريخ مختلفة، فالتاريخ الشعبى معنى بالضعفاء، ولذلك شخصياته الرئيسية ليست رجالًا عظماء. (Henry H. Glassie.١٩٨٧. ١٩٠ - ١٩١).

ويتضح مما سبق أن التاريخ الشعبى الشفاهى والتراث الشعبى بينهما العديد من أوجه الشبه والاختلاف، يرجع السبب فى ذلك إلى العديد من خصائص التاريخ الشعبى (الشفاهى) مثل: Paul Thompson (٢٠٠٠, ٢٥).

- التاريخ الشعبى والتراث الشعبى كلاهما ناتج عن الشعب، أو الطبقة العريضة من المجتمع.

- الشفاهية، حيث انتقل من جيل إلى جيل مشافهة، وكما اعتمد تسجيله على المقابلات الشخصية، وهو خاضع للتفسير والتأويل والنقد.

- التاريخ الشعبى يعطى مساحة للبسطاء والمهمشين أن يعبروا عن أنفسهم، وأن يدلوا بآرائهم فى الأحداث المختلفة؛ لنتعرف على أدوارهم فى سير الأحداث.

- التاريخ الشعبى (الشفاهى) تاريخ يهتم بالجماعات وليس الأفراد، وبالبسطاء وليس النُّخب، دون أن يعنى هذا تجاهل دور الأفراد والنخب فى صناعة هذا التاريخ.

- التاريخ الشعبى والتراث الشعبى كلاهما ينتمى إلى العلوم الإنسانية، وكلاهما قديم قدم الإنسانية.

وبالتالى «على الرغم من أنَّ كليهما (التاريخ الشعبى الشفاهى والتراث الشعبى الشفاهى) يتضمن إيصالًا شفويًا للمعرفة، يُفهم التراث الشفوى عمومًا بوصفه كيانًا من المعرفة الثقافية بما فيها المعتقدات والقيم وطرائق العيش، تتقاسمه الجماعة وتتناقله الأجيال، وغالبًا ما يكون ذلك بصيَغ معينة أو فى إطار أجناس محددة. وبخلاف التاريخ الشفوى، لا يقوم التراث الشفوى على أساس تجربة الراوى الشخصية الفريدة؛ مع أنه يُنطق به لآخر، فإنَّ نقله ليس حواريًا بطبيعته، إذ يكون الاتصال أحادى الوجهة فى الأغلب» (ليندا شوبس، ٢٠١٥، ٥١).

٣- التاريخ الشعبى (الشفاهى) وحرب السادس من أكتوبر ١٩٧٣م:

التاريخ الشعبى أو الشفاهى ليس فرعًا جديدًا من فروع التاريخ، أو أسلوبًا مستحدثًا لتأريخ الأحداث، بل، هناك من يذهب إلى أن التواريخ كلها فى العالم بما فيها التاريخ الأوروبى، ومنذ هيرودوت وحتى ميشليه مرورًا بفولتير كانت أساسها أو أكثرها شفوية ثم كُتبت، ولم يتأسس التاريخ المكتوب باعتباره علمًا أو حقلًا معرفيًا أكاديميًا (Discipline) إلا فى القرن التاسع عشر. بل يمكن أن نضيف أن نشأة علم التاريخ عند العرب بدأت شفوية عبر الرواية المتناقلة والإسناد المتواتر أو المنقطع. حتى فى مرحلة التدوين والكتابة التاريخية المتنوّعة الأبعاد والحقول والاهتمامات ظلّت الشهادة الشفوية مصدرًا مهمًا وأساسيًا للخبر التاريخى، منذ اليعقوبى وحتى الجبرتى، مرورًا بكتّاب الخطط والرحلات والجغرافيا (وجيه كوثرانى، ٢٠١٥، ١٣).

فالتاريخ الشفهى هو:«مجال للدراسة وطريقة لجمع وحفظ وتفسير أصوات وذكريات الأشخاص والمجتمعات والمشاركين فى الأحداث الماضية، كذلك التاريخ الشفهى هو التاريخ الذى يجمع الذكريات والتعليقات الشخصية ذات الأهمية التاريخية من خلال المقابلات المسجلة» (Alissa Rae Funderburk. ٢٠٠٥.٣).

كما يمكن اعتبار التاريخ الشفهى أول شكل من أشكال البحث التاريخى يسبق الكلمة المكتوبة، وعود بدايات التاريخ الشفهى إلى مركز التاريخ (History center)، بالولايات المتحدة الأمريكية ١٩٤٨م، فى سياق ما بعد الحرب العالمية الثانية، حيث بدأ التاريخ الشفهى (Nicholas Mariner. ٢٠٠٥).

واستخدام التاريخ الشعبى الشفاهى فى دراسة الأرياف والقرى والفلاحين والعمّال والأطفال والسود والمهاجرين تأثر بالمنهج الإثنولوجى البنيوى الذى يعتمد الملاحظة والحوار المفتوح وتلقّى خطاب الآخر مما أدى إلى تكون نوع من علم جديد أطلق عليه مصطلح «الإثنو - تاريخ» (Ethno - Histoire) (وجيه كوثرانى، ٢٠١٥، ١٥).

وقد بدأت تسمية عام التاريخ الشفهى عام ١٩٤٨م عندما أنشأ أستاذ التاريخ فى جامعة كولومبيا «آلان نيفينز» (Allan Nevins) أول أرشيف لإجراء المقابلات والحفاظ عليها، أطلق عليه اسم:«أبحاث التاريخ الشفهى» (Donald A. Ritchie. ٢٠١٢. ٢).

التاريخ الشعبى (الشفاهى) العسكرى:

تتعدد استخدامات التاريخ الشعبى (الشفاهى)، ويدخل فى العديد من الميادين العلمية والتطبيقية، كما أنه يعد مكملًا هامًا للتاريخ الرسمى المكتوب؛ لأن الكثير من الأحداث التاريخية والعلمية لا نستطيع تفسيرها إلا بالعودة إلى المقابلات والحوارات مع من شاركوا فى هذه الأحداث وخاصة من الأفراد.

لذلك كان للتاريخ الشعبى (الشفاهى) دور كبير فى إظهار العديد من الحقائق وخاصة فى الحروب وما يحدث فيها من بطولات فردية.

ويرجع الاستخدام العسكرى للتاريخ



الشعبى (الشفاهى) إلى الجيش الأمريكى الذى استخدمه منذ مدى بعيد فى حفظ المعلومات التاريخية، ولتدعيم التواريخ الرسمية المكتوبة بمواد من نوع آخر، غير متاحة فى التسجيل الوثائقى أو الكتابى، وفى الحقيقة فإن برنامج التاريخى الشعبى (الشفاهى) فى الجيش يعود تاريخيًا لما هو أقدم من ذلك؛ إذ بدأ فعليًا قبل قيام الجيش الأمريكى فى أبريل ١٧٧٥م (خالد أبو الليل، ٢٠١٥، ٧١).

غير أن مصطلح التاريخ الشعبى (الشفاهى) العسكرى ظهر بعد الحرب العالمية الثانية؛ حيث جُمّعت الشهادات الشفوية ممن عاصروا الحرب، بمعاركها ومهازلها وعذاباتها وقصصها وبطولاتها، فى أوروبا والولايات المتحدة. وأرشفت هذه الشهادات ووُثّقت ليستخدمها المؤرخون المحترفون لاحقًا، أو أنها نشرت مباشرة فى صيغة مذكرات وروايات وقصص وانطباعات وأفلام (وجيه كوثرانى، ٢٠١٥، ١٤).

وبالتالى عرف رجال التاريخ العسكرى فى هذه الفترة أهمية التاريخ الشفاهى فى السيطرة أو فى التقاط وجهات النظر الفردية واستكمال التسجيلات، فلقد قام مؤرخون أثناء هذه الفترة، مثل: فورست بوجو(Forrest Pogue)، هوج كول (Hogue Cole)، ومارشال (Marshall)، بعمل جرىء؛ إذ قاموا بجمع مادة لتغطية الحرب، حاوروا الآلاف من الجنود من أجل إضافة تفاصيل للقصص الهيكلية وتجميعها فى تسجيلات موحدة، هذا بالإضافة إلى التعرف على الفجوات الدلالية وحلها. وقد ظهر الناتج النهائى فى سلسلة جيش الولايات المتحدة فى الحرب العالمية الثانية فيما عرف بالكتب الخضراء (Green Books) (خالد أبو الليل، ٢٠١٥، ٧١).

أما التاريخ الشعبى (الشفاهى) لحرب السادس من أكتوبر ١٩٧٣م، فقد كان له أهمية خاصة وعظيمة؛ حيث دعت السرية التامة التى كانت مفروضة على حرب السادس من أكتوبر ١٩٧٣م إلى ضعف التوثيق الميدانى للحرب، وقد ترتب على ذلك عمل العديد من المقابلات مع أفراد الجيش بعد نهاية المعركة، وقد ظهر من خلال هذه المقابلات العديد من جوانب وأسرار وبطولات الحرب التى لم تسجل رسميًا. ومن هنا كان للتاريخ الشعبى (الشفاهى) دور هام فى توثيق أحداث حرب السادس من أكتوبر، وقد ظهر العديد من جوانب هذا التاريخ على هيئة مذكرات لكبار القادة مثل: «مشاوير العمر» كمال حسن على، و«مذكرات حرب أكتوبر» سعد الدين الشاذلى، «البحث عن الذات» أنور السادات، «سيدة من مصر» جيهان السادات، و«وانطلقت المدافع عند الظهر» محمد عبد الحليم أبو غزالة، و«الصراع العربى الإسرائيلى: مذكرات وذكريات» للفريق عبد المنعم واصل... إلخ.

وكذلك على هيئة العديد من اللقاءات المسجلة لأفراد القوات المسلحة بعد عودتهم لحياتهم الطبيعية بين أفراد الشعب.

ومن هنا جاءت أهمية هذه الدراسة كجزء من التاريخ الشعبى (الشفاهى) لهذا الحدث التاريخى الفذ والفاصل ليس فى تاريخ مصر والأمة العربية فحسب، بل وفى الأدبيات العسكرية العالمية.

حرب السادس من أكتوبر ١٩٧٣م - ملحمة شعب:

منذ الإعلان الرسمى عن قيام الكيان الصهيونى على أرض فلسطين فى ١٥ مايو ١٩٤٨م، وبدأت سلسلة من الحروب التحريرية من جانب العرب والدفاعية والتوسعية من جانب الكيان الصهيونى بدأت بحرب ١٩٤٨م، ثم العدوان الثلاثى ١٩٥٦ على مصر (إنجلترا وفرنسا وإسرائيل)، ثم عدوان ٥ يونيه ١٩٦٧م والذى انتهى باحتلال إسرائيل لمساحة واسعة من الأراضى العربية متمثلة فى: سيناء حتى الضفة الشرقية لقناة السويس، هضبة الجولان السورية، قطاع غزة، الضفة الغربية لنهر الأردن، القدس العربية.

ثم بدأ الاستعداد لتحرير الأرض بالقوة بعد رفض إسرائيل تنفيذ قرار مجلس الأمن (٢٤٢) الصادر فى نوفمبر ١٩٦٧م والذى ينص فى مجمله على انسحاب إسرائيل من الأراضى التى احتلتها فى ٥ يونيه ١٩٦٧م.

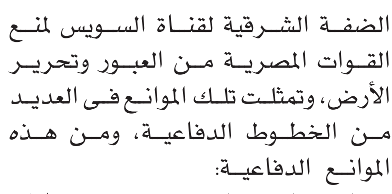
ومن هنا جاءت مقولة الرئيس (جمال عبد الناصر): إن ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة، ومن ذلك الوقت بدأ بناء القوات المسلحة المصرية. فكانت حرب الاستنزاف (١٩٦٩م) الاختبار الحقيقى لقواتنا المسلحة الباسلة، والتى حققت فيها العديد من الملاحم البطولة مثل: معركة رأس العش، وتدمير المدمرة إيلات، وبناء حائط الصواريخ.

وفاة الرئيس جمال عبد الناصر (١٩٧٠م) وتولى الرئيس محمد أنور السادات لم يغير من الهدف الرئيس لقواتنا المسلحة وهو تحرير الأرض المحتلة وإزالة آثار العدوان.

الشعب المصرى والعربى الواعى كان متابعًا ممتازًا لكل خطوات الاستعداد لخوض المعركة المصيرية بتقديم كل ما يملك من الدعم المادى والمعنوى والفنى والأدبى، وكذلك بالتخلى عن العديد من متطلبات الحياة الضرورية وتحمّل قسوة الحياة فى سبيل الوصول إلى الهدف الرئيس فى إزالة آثار العدوان.

حرب السادس من أكتوبر ١٩٧٣م - العودة للماضى وأفكار عبقرية:

أقامت إسرائيل العديد من الموانع على



الضفة الشرقية لقناة السويس لمنع القوات المصرية من العبور وتحرير الأرض، وتمثلت تلك الموانع فى العديد من الخطوط الدفاعية، ومن هذه الموانع الدفاعية:

- مواسير اللهب التى تمتد على شاطئ قناة السويس والتى يمكن أن تحوّل سطح المياه إلى كتلة من اللهب عن طريق دفع المواد البترولية المشتعلة إلى مياه القناة.

- خط بارليف: خط من الرمال والأتربة مدعم بالحديد المسروق من خط سكك حديد العريش، لا يتأثر بالقنابل أو المدفعية أو الصواريخ.

- أسلاك شائكة.

- مرابض للدبابات؛ بمعنى حتى لو استطعت عبور كل تلك الموانع فسوف تجد فى مواجهتك نيران الدبابات الكثيف.

- حقول من الألغام والمتفجرات.

ومن هنا بدأت عملية مبارزة أخرى، مكانها عقول قادة وأفراد القوات المسلحة المصرية، وهدفها التغلب على كل تلك الموانع الحصينة بالاستفادة من التاريخ، كانت كالتالى:

- استلهام أفكار قطع صخور السد العالى بواسطة دفع المياه باستخدام مضخات لتدمير خط بارليف، وكانت العقبة ضخامة تلك المضخات، وهنا بدأ المهندسون المصريون فى العمل على تصغير حجم المضخة حتى يستطيع الجندى حملها مع احتفاظها بنفس الكفاءة.

- سلالم مصنوعة من الحبال، وقد كانت تستخدم فى العصور الوسطى لتسلق القلاع، فتمّ استخدامها لتسلق خط بارليف.

- القوارب المطاطية وقوارب الصيد لعبور القناة بعد قيام أفراد من القوات المسلحة بتدمير وتعطيل مواسير ضخ المواد الملتهبة إلى القناة.

- الكبارى المتحركة الثقيلة والخفيفة لعبور المشاة والآليات، والعديد من الكبارى الهيكلية لتشتيت الضربات الجوية للعدو.

- استخدام اللغة النوبية فى توصيل الرسائل والأوامر العسكرية، وهى لغة لا يعرفها إلا أهل النوبة.

حرب السادس من أكتوبر ١٩٧٣م

- الفيل فى المنديل:

وتكمن المشكلة هنا فى كيفية إخفاء كل هذه الاستعدادات الضخمة عن أعين العدو التى ترصد كل كبيرة وصغير، فالفاصل بين العدو وقواتنا مجرد قناة السويس التى لا تتعدى عدة مئات من الأمتار.

وكانت خطة الخداع الكبرى التى أبدعت فيها العقلية العسكرية المصرية كالتالى:

- خط من الرمال على الضفة الغربية لقناة السويس لإخفاء ما يمكن إخفاؤه عن عيون العدو.

- الدفع بالمعدات العسكرية الثقيلة فى اتجاه القناة تحت ستار مناورة الخريف التى اعتادت القوات المسلحة المصرية القيام بها كل عام.

- نشر أخبار فى الصحف عن السماح لضباط وأفراد القوات المسلحة بالسفر إلى الأراضى المقدسة للقيام بعمرة رمضان.

- تخزين معدات العبور مثل الكبارى على مراحل وخلال فترات طويلة.

- السماح بقيام أفراد القوات المسلحة بعمل إجازات، ونشر هذه الأخبار على أوسع نطاق.

- حالة الاسترخاء للجنود على الشط الغربى للقناة فى يوم المعركة وقبلها بساعات.

حرب السادس من أكتوبر ١٩٧٣م - فرقة موسيقية تعزف أجمل سيمفونية:

يوم السادس من أكتوبر لم يكن ملحمة عسكرية، بل كانت فرقة موسيقية تعزف على أصوات الأسلحة المختلفة، كل سلاح يعرف تمامًا دوره وتوقيته، فالقوات الجوية انطلقت عند الثانية ظهرًا، مع الأخذ فى الاعتبار أن كل الطائرات تصل إلى منطقة القناة فى نفس التوقيت، وتعبر فى نفس التوقيت بارتفاع منخفض حتى لا ترصدها رادارات العدو، وبمجرد عودة الطائرات المصرية بعد أداء مهامها فى عمق سيناء من تدمير مطارات العدو ومراكز الشوشرة الإلكترونية وغيرها حتى تبدأ مهمة الصواريخ بكل أنواعها استعدادها لإسقاط أية طائرة للعدو كرد فعل.

ثم بدأت المدافع بصب جام غضبها - أكثر من ٢٠٠٠ مدفع- على خط بارليف لتدمير ما يمكن تدميره ودفع العدو للاختباء فى الملاجئ، وفى هذا التوقيت بدأت قوات المشاة فى العبور حاملة معها الأسلحة الخفيفة ومضخات المياه.

فى نفس التوقيت بدأت عملية تركيب الكبارى على الضفة الغربية للقناة وتحريكها فى اتجاه الشرق لعبور الآليات والأسلحة.

أما القوات البحرية فبدأت بضرب أهداف العدو الساحلية وسفنه، وكذلك غلق مضيق باب المندب فى وجه الملاحة الإسرائيلية.

أما رجال الصاعقة فقد تمّ الدفع بها إلى عمق سيناء لقطع إمدادات العدو وتشتيت جهوده وخلخلة خططه.

٤- حكايات المصطبة والتاريخ الشعبى (الشفاهى) لحرب السادس من أكتوبر ١٩٧٣م:

مفهوم الحكاية

الحكاية لغة:

(حَكَى) الشىء – حكاية: أتَى بمِثْلِهِ. و-: شابَهَه. و- عنه الحديث: نَقَلهُ. فهو حاكٍ. (ج) حُكاةٌ. و(حَاكَاهُ): شابَهَه فى القول

أو الفِعْل أو غيرهما، (الحِكايَة): ما يُحْكَى ويُقَصُّ وَقَعَ أو تُخُيِّلَ، و(الحَكَّاءُ): الكثير الحِكاية. و- مَنْ يَقُصُّ الحِكايةَ فى جَمع من النَّاس (المعجم الوجيز، ٢٠٠٠، ١٦٥).

كذلك الحكاية لغة: هى من حكى. يحكى. حكاية، حَكَى: حكاية الحديث أو ردد، وحَكَى عن فلان كذا: نقله، وحَكَى فلان شيئًا: شابهه، حَكَى الرجلُ: فعل فعله أو قال مثل قوله، حاكَى: محاكاة، حاكَّى فلانًا أو شيئًا: شابهه، والحكاية ج حكايات: ما يُروى من وقائع حقيقية أو خيالية، وحَكِى (ح ك ى) استغرق فى الحكى الليل كُلَّه: السرد، رواية الحكايات: لسانها لا يتوقف عن الحكى. حكى (ح ك ى): حكى عن الكلام يحكى حكاية وحكا يحكو لغة، وحكى فعله وحاكاه إذا فعل فعله. (صفاء خموم، وسام لوز، ٢٠١٧، ٨ - ٩).

الحكاية اصطلاحًا:

المعاجم الألمانية تعرف الحكاية بأنها: «الخبر الذى يتصل بحدث قديم يُنقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل لآخر، أو هى خلق حر للخيال الشعبى ينسجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تاريخية».

أما المعاجم الإنجليزية فتعرفها بأنها: «حكاية يصدقها الشعب بوصفها حقيقة، وهى تتطور مع العصور وتتداول شفاهًا، كما أنها تختص بالحوادث التاريخية الصرف أو الأبطال الذين يصنعون التاريخ» (نبيلة إبراهيم، ٢٠٠٠، ٩١).

المصطبة:

مبنى من الطوب اللبن والطين – ذلك الطمى الذى تمّ جلبه بواسطة نهر النيل من عصور موغلة فى القدم – والركام، مصمت، يختلف فى الطول (ما بين ٢ متر إلى ٤ متر)، والارتفاع لا يزيد عن نصف المتر، يُستخدم كأثاث للجلوس أو النوم عليه، وكان ينتشر بصورة كبيرة فى المنازل الريفية وخاصة فى صعيد مصر (حارص عمار النقيب، ٢٠٢٤، ٢٦).

ثانيًا: الجانب الميدانى:

حرب السادس من أكتوبر ١٩٧٣م من خلال حكايات المصطبة (التاريخ الشعبى (الشفاهى) لحرب أكتوبر):

تمّ عمل العديد من المقابلات مع الذين اشتركوا فى حرب السادس من أكتوبر ١٩٧٣م، وكانت المقابلات فى محافظة سوهاج - مركز سوهاج - قرية أولاد عزاز.

أدى انتصار السادس من أكتوبر إلى استلهام العديد من أشكال التراث الشعبى للتعبير عن المشاركة الشعبية الوجدانية

وكانت نتيجة تلك المقابلات مجموعة من الحكايات.

وهذه الحكايات كانت عبارة عن ذكريات تمّ قصها بواسطة بعض رجال القرية المشاركين فى حرب السادس من أكتوبر ١٩٧٣م أثناء سهرات الصيف أثناء الجلوس على مصطبة طينية فى مندرة العائلة - دائمًا كبار السن يفضلون الجلوس عليها - ومن هنا جاء العنوان حكايات المصطبة. وقد قام الباحث بوضع عناوين لها تمّ اشتقاقها من مضمون الحكاية. وهذه نماذج من تلك الحكايات.

نماذج من حكايات المصطبة حول حرب السادس من أكتوبر:

١- عفاريت تسبح فى مياه القناة:

- «أنا دخلت الديش (الجيش) كبير فى السن، كان عندى ٢٩ سنة، وكانت الوحدة الأساسية بتاعتى فى مطار «كسفريت» بالإسماعيلية.

- والمطار دا (هذا المطار) تمّ ضربه فى النكسة (حرب ٥ يونية ١٩٦٧م)، كان الطيران الإسرائيلى يستعرض فوق المطار بعد تدمير الطيرات (الطائرات)، وبعد كدا بدأ الطيارين الإسرائيليين يضربوا الجنود بالرشاشات ويتسابقون فى اصطيادنا، قمنا جرينا واستخبينا وسط المزارع.

- وبعد قيام حرب أكتوبر بأيام، رحت (ذهبت) لحراسة مكنة ميه (مضخة مياه) على شط القناة، وبالليل سمعت أصوات عالية فى القناة زى حركة سمك يبلبط (يقفز).

- قربت (اقتربت) من القناة، لقيت (وجدت) سمك كتير، قمت قلعت البيادة (حذاء عسكرى)، والشراب (جوارب)، وشمرت (رفعت) البنطلون وقلعت الجكته (الجاكت - السترة)، ونزلت علشان امسك السمك. السمك كان كتير. بس (ولكن) مقدرتش (لم أستطع) مسك ولا وحدة.

- وبعد محاولات كتيرة (كثيرة) مسكت سمكة لقيتها عمالة تبكى وتصوت بصوت عالى، خفت وتركتها فى الميه (الماء) بعد كدا سمعت صوت ضحكتها.

- بعد كدا عرفت أن هذه المنطقة كانت سرية عسكرية لحماية معدية للجنود، وتمّ تدميرها أول يوم الحرب بواسطة مدفع من مدافع العدو كان على خط بارليف، ومات كل اللى فيها.

٢- ملكة جمال على الجبهة:

- لما حصلت الثغرة (ثغرة الدفرسوار)، كان الطيران الإسرائيلى بـ(يطير) فوق سطح الأرض، وبيستخدم مكبرات الصوت فى النداء علينا ليعرف أماكن تواجدنا، وفى يوم سمعنا صوت ناعم حلو(نسائى)، خرجنا من مخابئنا وبصينا (نظرنا) لفوق لقينا (وجدنا) الطيارة (الطائرة) بتسوقها (تقودها) وحدة مرة (امرأة)، جميلة جدًا لابسة (ترتدى) شورت وكركة (حمالة الصدر)، عيونها أخضر من الحشيش، وشعرها سبايك (سبائك) دهب، وشها (وجهها) أحمر زى القنديل (وسيلة إضاءة قديمة).

- بصّت علينا (نظرت إلينا)، وطلعت الكمره (الكاميرا) وصورتنا وقالت: (هاااى). أتاريها مكنتش (لم تكن) بتصورنا، دى كانت عايزه (تريد) تعرف أمكان تواجدنا، رمت (ألقت) قنابلها بس الحمد لله القنابل مجتش فى العنبر (لم تصب عنبر الجنود). القنابل جت (أصابت) على كتيبة الصواريخ اللى كانت ورانا (خلفنا).

٣- ملائكة العذاب:

- عدينا القناة فى قارب مطاط، الجنود اللى (الذين) معاها (معهم) مجداف كانت تجدف بيه (به) واللى (الذى) مش معاه (معه) مجداف كان يجدف بايده (يده) والله، كنا صايمين

(صائمين)، وكان بعد الضهر، بس تصدق مكناش (لم نكن) حاسين (إحساس) بجوع أو عطش، طلعنا نجرى على خط بارليف، مهتمناش (لم نهتم) بالقنابل والرصاص والأسلاك الشايكة (الشائكة) لحد (حتى) ما ركبنا على ضهره.

- لما ركبنا على ضهر بارليف لقينا (وجدنا) جنود العدو بتجرى، مكناش عايزين نقتلهم، كنا عايزين نمسكهم حيّين (أحياء)، كانوا خيفين (خائفين)، لما وصلنا عندهم وجدنا معظمهم مات، وكل اللى ميتين (الموتى) مضروبين فى وشوشهم (وجوههم) بعصاية أو حاجة زى العصاية زى حتة (قطعة) حديد. والأحياء عيونهم بتنظر إلى السماء فى رعب.

- الحيّين (الأحياء) منهم اتكلموا عربى كويس وقالوا: كان فى ناس من نور، زيهم أبيض، معلقين فوق، مش ماشيين (لا يسيرون) على الأرض، ماسكين فى إيدهم حاجة بتبرق (تبرق/تلمع) زى السيف أو المعدن، بيضربونا بيها (بها)، ثم أشار أحدهم للسماء وقال: «أهم .. أهم بيضربوا فى جنودنا، سلاح المصريين السرى».

- رد عليهم زميلنا الأزهرى المتعلم وقال لهم: «دا (هذا) مش (ليس) سلاح.. دى ملائكة العذاب بتضربكم... الملائكة بتحارب معنا».

٤- الخيول تعبر معنا:

- لما جاء الأمر بالعبور وقبل ما أقدامنا تلمس مياه القناة، لقينا المياه كأن فى حيوانات بتعبرها، الأثر ظاهر لكن الحيوانات غير ظاهرة.

- لما وصلنا للضفة الثانية وجدنا آثار لحوافر الخيل بشكل لافت للنظر، ساعتها ضحكت من قلبى وعرفت إن الله أرسل جنوده تحارب معنا.

- جميع الأسرى على أجسداهم مثل حوافر الخيل، والقتلى صدورهم محطمة بما يشبه حافر الخيل.

- حتى بعض المدافع كانت مواسيرها محطمة، شىء ضخم كسرها.

- الدبابات على جوانبها تظهر آثار الطرق الشديد، أو محطم أجزاء منها ليس بالمدافع ولكن بما يشبه المرزبة (جاكوش ضخم).

- كنا نرى جنود العدو بتجرى أمامنا فى حالة من الرعب والهلع الشديد، وكانوا يتساقطون بدون أن نطلق عليهم الرصاص.

٥- الفأر فى المصيدة:

- لما دخلت الدبابات الإسرائيلية مدينة السويس، كنا محاصرين من أيام، واتفقنا نعمل لهم طعم لحد ما تدخل الدبابات فى شارع ضيق متفرع من ميدان الأربعين.

- فعلًا نجحت الخطة واستدرجناهم لهذا الشارع.

- وفجأة انهمرت عليهم النيران من كل مكان وبكل الأسلحة: المدافع المحمولة على الكتف، الآر بى جى، زجاجات النفط، الأقمشة المشتعلة، المياه اللى بتغلى، لحد ما جنود العدو خرجوا من الدبابات مثل الفئران.

- جندى العدو اللى بيستسلم للجندى المصرى بسلمه لقائد السرية، أما الجندى اللى بتقبض عليه الأهالى كان يقطع وهو حى، وكل واحد من الأهالى بيحتفظ بجزء منه.

٦- الجرس فى رقبة الثور:

- قبل الحرب بأيام كنا قاعدين فى الخنادق، وكان ممنوع نهائيًا الخروج وخاصة بالليل، حتى النور كان ممنوع، الصوت ممنوع، كل شىء ممنوع، الخوف كان بيحوم (يغطى) كل شبر من الأرض.

- بعد منتصف كل ليلة نسمع أصوات المعدات والمجنزرات الإسرائيلية عالى جدًا، كانوا بيخزنوا (تخزين) آلاف الأطنان من الأسلحة والذخيرة فى بطن خط بارليف، تصورنا إن باطن الخط عبارة عن جهنم لو انفتحت راحه (سوف) تحرقنا جميعًا.

- مجرد النظر إلى هذا الخط كان يصيبنا بالرعب والخوف الشديد.

- فى النهار عندما كنا نخرج لأخذ التعيين (الطعام) كان جنود العدو بيسمعونا كلام مش كويس زى (مثل): يا مصرى الفول مسوس، العدس للبهايم... إلخ.

- وكمان كانوا رجالة وحريم العدو (مجندون ومجندات) يسبحوا فى القناة عرايا خالص، وأحيانًا بيدنسوا العلم المصرى، كانوا بيفرشوه (بسطه) على الأرض وينامو عليه. كان ممنوع أى حد يستخدم السلاح ضدهم.

- مرة جندى لم يتحمل هذه الإهانة وقام ضربهم بالنار (إطلاق الرصاص)، بس تعرض لمحاكمة عسكرية.

- لما عبرنا القناة يوم ٦ أكتوبر، وهاجمنا الموقع المقابل لنا فى خط بارليف وجدنا مفاجأة، مكنش فى سلاح ولا نيله (لا يوجد سلاح)، بالعكس كان مليان (ملىء) بالأكل والشرب والخمور، أما صوت الآليات العسكرية كان عبارة عن مسجل صوت، يتم تشغيله بعد منتصف الليل عبر مكبرات الصوت لإرهابنا وتخويفنا. زى عندنا فى الصعيد لما نربط جرس فى رقبة التور (الثور) اللى بيدور (يلف- يتحرك) عشان يشغل الساقية، طول ما صوت الجرس شغال يبقى التور شغال، ولما يقف صوت الجرس، يبقى التور وقف ومش شغال.

٧- عنبر الموتى:

- اضربت سريتنا وقت الثغرة، عشان كدا رجعت إلى مقر الكتيبة بالقرب من البحيرات المرة، كنت مصابًا، لما وصلت إلى الكتيبة وجدتها مدمرة وكل من فيها قتلى.

- تجمعنا فى الكتيبة وكنا مجموعة أفراد، دقايق (دقائق) بعد غروب الشمس وسمعنا صوت مجنزرات. أنا كنت سعيدًا وحاولت الخروج لاستقبالهم. يمكن ألاقى (أجد) معهم ماء أو طعام، لكن جندى آخر أشار علينا بالصمت، وإن هذه الأصوات ما هى إلا لجنود الاحتلال.

- كل واحد فينا دور على مكان يستخبى فيه، أنا دخلت عنبر وجدت أن كل من فيه قتلى، سحبت عدد من الجثث وضعتها فوقى.

- دقايق (دقائق) ودخل مجموعة من جنود إسرائيل وأطلقوا النار على كل الجثث، والحمد لله من حسن الحظ إنى لم أقتل ولكن هناك رصاصة أصابت قدمى.

٨- الصخور تحارب معنا:

- كنت فى السويس أثناء حصار الجيش الإسرائيلى لها، وقد قام جنود إسرائيل بقطع المياه عن المدينة، حتى ترعة السويس تم قفلها (إغلاقها)، كنا نغلى مياه البحر للشرب منها، وكمان (أيضًا)

كنـا نغلـى ميـاه البـرك المليانـه (المليئـة) دود (ديـدان) ونصفيهـا عـن طريـق السـفنج (الإسـفنج) ونشـربها، وفـى العديـد مـن الأيـام كنـا نشـرب البـول.

- وفـى يـوم لقينـا (وجدنـا) الجسـر المعمـول (المصنـوع) مـن الصخـور والأسـفلت بيتفجـر (ينفجـر) منـه ينابيـع ميـه (ميـاه) حلـوة. حمدنـا ربنـا. وكان معانـا راجـل عجـوز بدقـن اسـمه حافـظ (حافـظ سـلامه). كان ديمـا بيقـول: إن ربنـا مـش هسـيبنا (اللـه لا يتركنـا). وإن شـاء اللـه النصـر قريـب.

- كانـت كوبايـة (كـوب) الشـاى يشـرب منـه خمسـة وسـتة، والسـيجارة يشـربها برضـو (أيضًـا) خمسـة أو سـتة. والرغيـف بيتقسـم علـى أربعـة.

- أهـل السـويس كان بيقسـموا معانـا كل شـىء: الأكل والشـرب.

المراجع:

المراجع العربية:

1- أ. ل. رواس (١٩٦٨). التاريخ وأثره وفائدته. ت/ مدالدين ناصف. القاهرة: مؤسسة سجل العرب. سلسلة الألف كتاب (٦٤٧).

2- جون فوتشر كنج (٢٠٠٣). معجم تاريخ مصر: من الفتح العربى إلى نهاية عهد السادات. ت/ عنان الشهاوى. القاهرة: المشروع القومى للترجمة.

3-حارص عمار النقيب (٢٠٢٤). «الأمثال الشعبية والحرف التقليدية فى قنا: الفخار نموذجًا». الملتقى الأول للتراث الثقافى القنائى غير المادى بين الثبات والتغيير. وزارة الثقافة – المجلس الأعلى للثقافة. قنا. ٢٧ -٢٨ فبراير ٢٠٢٤م.

4- خالد أبو الليل (٢٠١٥). التاريخ الشعبى لمصر فى فترة الحكم الناصرى: رؤية جديدة من وجهة نظر المهمشين. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

5- صفاء خموم، وسام لوز (٢٠١٧). «البعد النفسى فى الحكاية الشعبية نماذج مختارة من الوطن العربى». مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير شعبة الأدب. الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية. وزارة التعليم العالى والبحث العلمى، جامعة العربى بن مهيد – أم البواقى. كلية الآداب واللغات. قسم اللغة والأدب العربى.

6- على جودة عبد الوهاب وآخرون (٢٠٢٤). مصر الحضارة: حضارة مصر والعالم القديم. القاهرة: مركز تطوير المناهج. برنتنج هاوس.

7- ليندا شوبس (٢٠١٥). «ستة عقود من التاريخ الشفوى: تأملات وقضايا ثابتة». المؤتمر السنوى للتاريخ. التاريخ الشفوى: المفهوم والمنهج وحقول البحث فى المجال العربي. المجلد الأول. التاريخ الشفوى. مقاربات فى المفاهيم والمنهج والخبرات. بيروت: المركز العربى للأبحاث ودراسة السياسات.

8- المعجم الوجيز (٢٠٠٠). جمهورية مصر العربية. مجمع اللغة العربية. القاهرة: الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية.

9- نبيلة إبراهيم (٢٠٠٠). أشكال التعبير فى الأدب الشعبي. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.

10- هـ جب (١٩٨١). علم التاريخ. بيوت: دار الكتاب اللبنانى.

11- وجيه كوثرانى (٢٠١٥). «التاريخ الشفوى: المسوّغ الابيستيمولوجى». المؤتمر السنوى للتاريخ. التاريخ الشفوى: المفهوم والمنهج وحقول البحث فى المجال العربي. المجلد الأول. التاريخ الشفوى. مقاربات فى المفاهيم والمنهج والخبرات. بيروت: المركز العربى للأبحاث ودراسة السياسات.

المراجع الأجنبية:

12- Alissa Rae Funderburk (٢٠٢١). Oral Historian handbook. A Guide to Conducting and Preserving Oral Histories at and for JSU. Margaret Walker Center (MWC). January.

13- David Henige (١٩٨٢). Oral Historiography. London; New York. Long man. P. ٢. فى: ليندا شوبس. ص ٥١

14- Donald A. Ritchie (٢٠١٢). «Introduction: The Evolution of Oral History». The Oxford Handbook of Oral History. Sep ٢٠١٢ DOI: oxford/١٠,١٠٩٣/hb ٩٧٨٠١٩٥٣٣٩٥٥٠,٠١٣,٠٠٠١. Oxford University Press.

15- Henry H. Glassie (١٩٨٧). «Folklore and history». Minnesota History Magazine. Vol ٥٠. No ٥. spring ١٩٨٧. Page/s: ١٨٨-١٩٢.

16- Nicholas Mariner (٢٠٠٥). Oral History: From Fact Finding to History Shaping. Historia. Volume ١٤. P.p ٥٩ -٦٩.

17- Paul Thompson (٢٠٠٠). «The voice of the past. Oral History». Oxford university press. Third Edition. P. ٢٥. فى: خالد أبو الليل. ص ١٦.

18- Peter Burke (٢٠٠٤). «History and Folklore: A Historiographical Survey». Folklore ١١٥ (٢٠٠٤): ١٣٣–١٣٩. Routledge Journals; Taylor & Francis Ltd. The Folklore Society. DOI: ١٠,١٠٨٠/٠٠١٥٥٨٧٠٤٢٠٠٠٢٣١٢٣٧.

مصادر الخرائط:

موقع ذاكرة مصر المعاصرة:

https://schritte.wordpress.com/٢٠١٣/٠٧/١١

- المجموعة ٧٣ مؤرخين:

https://group٧٣historians.com

ملحق (١) الإخباريون:

- عبد الجابر عبد اللاه عمار (رحمة الله عليه). تمّ تجنيده فى الفترة ما بين ١٩٦٣م إلى ١٩٧٤م. القوات الجوية. الإسماعيلية. المقابلات حتى ٢٠١٦م.

- عبد الرحمن الشريف. تمّ تجنيده فى الفترة من ١٩٧١م إلى ١٩٧٤م. سلاح المهندسين. المقابلات ٢٠٢٤م.

- السانوسى عبد العليم رشوان. تم تجنيده فى الفترة من ١٩٧٢م إلى ١٩٧٤م. الشرطة العسكرية. الإسماعيلية. المقابلات ٢٠٢٤م.

جائزة الكتاب العربى تحولت لمؤسسة تدافع عن مصير اللغة والثقافة العربية

بلا شك أن هناك تطورًا كبيرًا ما بين الدورة التأسيسية التى أعلنت فى العام الماضى، لجائزة الكتاب العربى بالدوحة، وهذه الدورة الأولى التى عقدت فى ٨ فبراير ٢٠٢٥، يتجلى هذا التطور - من وجهة نظرى - فى صور عدة، منها: السعى جاهدة بكل الوسائل لكى تحقق رسالتها الأساسية وهى: «الإسهام فى إثراء المكتبة العربية بتشجيع الأفراد والمؤسسات لتقديم أفضل إنتاج معرفى فى العلوم الاجتماعية والإنسانية، وتكريم الدراسات الجادة والتعريف بها والإشادة بجهود أصحابها، فضلًا عن دعم دور النشر الرائدة للارتقاء بجهود الكتاب العربى شكلًا ومضمونًا». وهو ما ظهر جليًا فى هذه الدورة، سواء بالاختيارات المحكمة للفائزين، أو فى الموضوع والنقاشات التى طرحتها الندوة المصاحبة للإعلان عن الجائزة، وهى بعنوان «لغة الكتاب العربى.. شؤون وآفاق»، بمشاركة نخبة من أساتذة الفلسفة واللغة والأدب والنقد والدراسات الفقهية، وكذلك إصدار كتاب بعنوان «حياة للعلم.. مسارات وشهادات.. التجربة الفكرية والأكاديمية لنخبة من أهم المؤلفين والمفكرين العرب».

كل ما سبق الإشارة إليه، صب فى عدة اتجاهات نستخلص منها: التأكيد على أهمية أن تساير اللغة العربية متطلبات العصر، لاسيما أنها تملك فى جوهرها، عناصر هذه المسايرة، والتأكيد كذلك على أن الثقافة العربية لديها الكثير من الشخصيات صاحبة الجهود الرائدة والمتميزة والمتفردة، التى تستحق التكريم وإلقاء الضوء عليها، تقديرًا لتجربتها، وتحفيزًا للشباب للاقتداء بها، وهما الأمران اللذان تلعبهما الجائزة الآن، باقتدار وتنوع معرفى وثقافى.

جدير بالذكر أن جائزة الكتاب العربى برعاية من الأمير الوالد الشيخ حمد بن خليفة آل ثانى، وتبلغ قيمة الجوائز مليون دولار.

قطر: طارق الطاهر



صورة جماعية للفائزين بالجائزة ويتوسطهم د.حسن النعمة

1

لعل المتابع للندوة التى صاحبت الإعلان عن الفائزين بجائزة الكتاب العربى، وجاءت بعنوان «لغة الكتاب العربى شؤون وآفاق»، يدرك السعى الحثيث فى هذه الندوة، إلى محاولة ملء الفراغ بالإفصاح عن المسكوت عنه -بشكل علمى- فيما يخص ثقافتنا ولغتنا العربية وما تواجهه من تحديات كبيرة، لاسيما أن اللغة هى أكثر الأدوات تعبيرًا عن تطور الشعوب أو العكس، ومدى ملاءمتها للتطورات العالمية التى يجب أن تصبح جزءا منها.

تحت عنوان «بناء الجملة وأثره فى إيصال الفكرة فى الكتاب العربى.. نماذج قديمة وحديثة»، يعقد الباحث **د. الأصم البشير التوم**، مقارنة بين كتب الأقدمين والمؤلفات الحديثة، وفيها ينتصر لإجادة الفريق الأول للغة: معنًى وتعبيرًا، تأسيسًا على عدة مقارنات منها: إن وضع المفردة داخل الجملة من حيث التقديم والتأخير، إنما يحدث ذلك تبعًا للمعنى المراد، واعتمد بناء الجملة فى كتب التراث على أسلوب الخطاب، لأن كثيرًا منها كان يملى فى المجالس، بينما جاءت التراكيب فى الكتب الحديثة، تقريرية مباشرة، كما أن كتب الأقدمين تحتشد بظاهرة تكرار المعانى والمترادفات من الجمل والعبارات، التى قد يغنى بعضها عن بعض، ويرجع ذلك إلى سعة قاموسهم اللغوى والأسلوبى، فى حين أن هناك ركاكة فى التعبير فى الكتب الحديثة ناتجة من عدم الدقة فى عود الضمائر إلى ما تشير إليه الجملة، فضلًا عن اتسام الجملة فى بعض مؤلفات العصر الحديث بالغموض، لاشتمالها على كثير من التعبيرات المنقولة من لغات أجنبية، نقلًا غير دقيق.

ورغم ما رصده الباحث، إلا أنه لم ينكر أن هناك من الجمل والتراكيب فى بعض الكتب العربية الحديثة، واضحة الدلالة، سليمة البناء، تضاهى فى رونقها وأدواتها للمعنى، طريقة المؤلفين فى العصور الزاهية للغة.

2

أما **د. صلاح إسماعيل** أستاذ الفلسفة بآداب القاهرة، فأكد فى بحثه الذى حمل عنوان (فى سبيل الوضوح الفكرى: زكى نجيب محمود والتحول اللغوى فى الفلسفة): «أنه محال أن يتغير للناس فكر، دون أن تتغير طرائق استعمالهم للغة، مشدّدًا على أننا: «نفكر باللغة، والفكر هو اللغة التى يظهر بها، ومحال أن يتغير للناس فكر دون أن تتغير طرائق استعمالهم للغة، وأى تجديد فى الفكر لابد من أن يبدأ بتحليل طبيعة اللغة، ووظائفها وحدودها، وبيان علاقتها بالواقع، وبالجماعة اللغوية التى تستعملها».

وانطلاقًا من رؤيته السابقة التى تربط بين اللغة والتفكير وتطوره، يشير د. صلاح إسماعيل إلى مناطق القوة فى فلسفة د. زكى نجيب محمود: «ومع مطلع القرن الماضى، تساءل فلاسفة التحليل: هل من سبيل إلى تقدم حقيقى فى الفلسفة؟ وكان الجواب نعم، والمنهج إلى ذلك هو التحليل اللغوى والمنطقى لقضايا الفكر، وعرف هذا بالتحول اللغوى، وجد هذا المنهج الجديد تطبيقًا له فى الفكر العربى المعاصر عند زكى نجيب محمود، الذى جعل اللغة وتحليلها مدار موقفه الفلسفى».

3

وينطلق **د. أحمد صنوبر** فى بحثه من سؤال رئيس وهو: هل هناك لغة للكتابة فى الدراسات الإسلامية

جانب من الحضور

فى ندوة «لغة الكتاب العربى.. شؤون وآفاق»: طرح قضايا تهم مستقبل اللغة العربية وثقافتها

د. الأصم البشير: الأقدمون.. يتميزون بسعة قاموسهم اللغوى والأسلوبى

الأكاديمية تختلف عن غيرها من الكتابات الأخرى؟

ونلمح من بين ثنايا بحثه المعنون بـ «لغة الكتاب الأكاديمى فى الدراسات الإسلامية»، إلى أنه لا توجد –للأسف- هذه اللغة، بدليل تأكيده نصًا فى واحدة من توصيات البحث إلى «توجيه الباحثين نحو أسلوب كتابة يجمع بين الدقة العلمية والموضوعية والوضوح والحيادية والرسمية والحذر، دون الاتكاء على عبارات فيها تمجيد أو وعظ أو مبالغة أو غموض، أو اللجوء إلى عبارات التأكيد والقطع فى غير مواطنه، مع الحفاظ فى هذا كله على الأصالة العلمية فى التراث الإسلامى».

كما يؤكد صنوبر أن ورقته البحثية تهدف إلى لفت الانتباه إلى ضرورة «الخروج بأسس لإطار عام يكون دليلًا إرشاديًا موحدًا فى الكتابة الأكاديمية فى الدراسات الإسلامية، مما يعزز جودة الأبحاث التى تتبنى أساليب كتابة، أكثر موضوعية وحيادية».

4

وبشكل واضح لا لبس فيه، يضع **د. عدنان أجانة** الجميع أمام مسئولياته فيما يخص طرحه الذى جاء فى مضمون بحثه: «تطورات فى البيان العربى: عن المشروع اللسانى»، وهو يشير بوضوح إلى ضعف هذا البيان حاليًا، نظرًا لـ«غياب شرط التفاعل الحضارى، وانعدام سوق لسانية، ووجود بعض المدعين، وغياب المؤسسات العلمية، وإشكالية المصطلح اللسانى، ونقص المعاجم العربية المواكبة لهذا البيان».

وقد حصر الباحث انعكاس ذلك، على البيان العربى، مؤكدًا «الغموض فى معانيه والركاكة فى تراكيبه والقلق فى عباراته والاضطراب فى فقراته، وصار البيان العربى عن هذا العلم عائقًا عن تصوره تصورًا صحيحًا كما هو عند أهله، بسبب ما اقترن به من العوامل المذكورة».



د. حسن النعمة الأمين العام لجائزة الشيخ حمد للترجمة يلقى كلمته فى حفل توزيع الجوائز

د. صلاح إسماعيل: محال أن يتغير للناس فكرٌ.. دون أن تتغير طرائق استعمالهم للغة

ويأمل الباحث أن نتغلب على هذه الصعوبات ليكون لدينا فى نهاية المطاف: «بيان عربى يرقى إلى مستوى الدرس اللسانى المعاصر، من حيث الضبط والإحكام المنهجى والصرامة الاصطلاحية، وهو مطلب يتأتى ببعض الأفكار والاقتراحات التى تستجيب لطبيعة المعرفة اللسانية، والبيان العربى لن يكون عاجزًا أبدًا عن حمل أعباء هذه المعرفة والعبارة عنها، فقط يحتاج إلى تأهيل بعض المناحى وتهذيب بعض القضايا».

5

من جانبه يتساءل **د. لؤى على خليل**، تساؤلًا يبدو منطقيًا ومطروحًا فى الدراسات الإنسانية وهو: هل هناك لغة بريئة.. وممكن أن نضيف سؤالًا آخر: هل هناك لغة غير متحيزة فى دلالتها واستخداماتها، لؤى من جانبه جمع بين السؤالين فى عنوان بحثه: «هل ثمة لغة بريئة.. دراسة فى تحيزات اللغة؟».

فى البداية يتبرأ الباحث من أى معنى غير أخلاقى يقصده بالتحيز، موضحًا أنه «لا يرتبط مفهوم التحيز الثقافى بأى معنى اجتماعى أو أخلاقى، كما لا يرتبط بثنائية الصواب أو الخطأ، إذ لا يتعلق بأى حكم قيمة له علاقة بمعيار قضائى أو اجتماعى أو أخلاقى أو أى نوع من



المتحدثون فى الجلسة الأولى للندوة

أنـواع المعاييـر، إنمـا يرتبـط بالـدلالات الصريحـة المباشـرة التـى يسـتنبطها النتـاج الإنسـانى: (اللغـوى والمسلكى)، وتعبـر عـن موقـف ثقافـى لمسـتعملها، فهنـاك دائمًـا مجموعـة مـن القيـم الكامنـة المستترة فى النمـاذج المعرفيـة والوسـائل والمناهـج البحثيـة التـى توجه الباحـث دون أن يشـعر بهـا».

ويوضـح لـؤى فكرتـه أكثـر بقولـه: «وقـد يقـع التطـور علـى هـذه المواقـف المسـتترة، فتغـدو نمـاذج كامنـة ذات تأثيـر خفـى تدفـع إلـى تبنـى أفـكار محـددة؛ لعلـة ارتباطهـا بتلك النمـاذج، «فالتحيـز مرتبـط ببنيـة عقـل الإنسـان ذاتهـا، الـذى لا يسـجل تفاصيـل الواقـع كالآلـة الصمـاء بأمانـة ودون اختيـار أو إبـداع، أو دون موقـف!»».

ويؤكـد الباحـث أن «اللغـات الإنسـانية ليسـت كائنـات فارغـة، وليسـت أدوات محايـدة أو قوالـب مصمتـة خاليـة مـن أى مواقـف خاصـة، بـل هـى مظهـر مـن مظاهـر الوعـى وقـد تجسـد لغـة، فـإذا كانـت الوظيفتـان الأساسـيتان للغـة همـا التمثيـل والتواصـل، فـإن التحيـزات تسـرى فيهمـا معًـا، فـلا يسـتقيم العالـم مـن دون موقـف منـه، أو وجهـة نظـر، أو زاويـة رؤيـة، وهـذه كلهـا بوابـات مشـرعة للهويـات».

ويعـود الباحـث ليحـدد الهويـات التـى تتحكـم فـى اللغـة العربيـة، فيكتـب: «لعـل أهـم مـا يميـز الجماعـة الثقافيـة التـى تنتمـى إليهـا اللغـة العربيـة، أنهـا تقـوم علـى ركنـين أساسـيين: العروبـة أولًا: وهـى مظهـر قومـى.. عرقـى .. ولغـوى، والإسـلام ثانيًـا وهـو مظهـر دينـى، ممـا يعنـى أن هويـة الثقافـة ليسـت منشـأ بشـريًا صرفًـا، كغيرهـا مـن الهويـات -ولعـل هـذا مـا يكسـبها صفـة الثبـات- بـل هـى ذات منشـأ إلهـى أيضًـا، وهـذا مـا منحهـا صفـة التعالـى والديمومـة، فـإذا أضفنـا إلـى ذلـك أن المرجعيـة الإسـلامية ترتبـط بنصـين: القـرآن الكريـم، ومدونـة الحديـث الشـريف، وكلاهمـا نـص عربـى اعتمـد اللغـة العربيـة مظهـرًا لـه، أدركنـا سـر العلاقـة المتلاحمـة المتداخلـة بـين العربيـة والإسـلام».

ويختتـم بحثـه بالتأكيـد علـى «إن العربيـة بالمقارنـة مـع اللغـات الغربيـة

د. عدنان أجانة: لابد من الاعتراف بوجود بعض «المدعين» فى مجال الدراسات الإنسانية

فى بحثه د. لؤى خليل يتساءل: هل ثمة لغة بريئة؟

تتبنـى علـى نظـام معيـارى مـرن؛ أى أنهـا معياريـة نظـام ونسـق وبنيـة وهـى معياريتهـا تلـك إنمـا تتحيـز إلـى طبيعـة الهويـة العربيـة الإسـلامية التـى تعبـر عنهـا وتمثلهـا».

6

ربمـا تكـون هـذه الورقـة البحثيـة ومـا ذكـره صاحبهـا فـى النـدوة العلميـة، مـن أكثـر مـا قيـل اتـكاءً علـى الجـرح؛ جـرح مـاذا فعلـت الأجيـال والمؤسسـات بلغتنـا العربيـة، وتحديـدًا فـى مضمـار الترجمـة، هـل أصبحـت لغـة نثـق فـى ترجمـة بعـض مـن ينقـل عبرهـا مـن لغـات أخـرى، هـل نتحـرى مقصـود ودلالات اللغـة المترجـم منهـا، هـل ننقـل الأسـماء الغربيـة للمـدن التـى كانـت عربيـة أو إسـلامية، كمـا كانـت، حفاظًـا علـى هويتهـا، أم ننسـاق إلـى ترجمتهـا، بمـا يضيـع أصلهـا وهويتهـا العربيـة الإسـلامية، بـل وصـل بـه الأمـر إلـى ذكـر كتابـين مترجمـين طالـب بإعـادة ترجمتهمـا مـرة ثانيـة.

ولحساسـية مـا ذكـره صاحـب هـذه الدراسـة **د. جعفـر بـن الحـاج السـلمى** الأسـتاذ بكليـة الآداب والعلوم الإنسـانية بجامعـة تطـوان بالمغـرب، أنقـل ملخـص مـا قالـه نصًّـا فـى دراسـته: «واقـع الكتـاب المترجـم إلـى العربيـة المعاصـرة: نمـاذج مـن الترجمـات العربيـة للمصـادر الإسـبانية لتاريـخ الأندلـس». يبـدأ بحثـه بالتأكيـد علـى أن «ليسـت الشـكوى مـن سـوء الترجمـة بسـوء تعبيرهـا اللغـوى واضطرابـه وإبهامـه فـى الكتـاب المترجـم بالأمـر الجديـد، فلطالمـا اشـتكى القدمـاء مـن «قلـق العبـارة» فـى كتـب الفلسـفة اليونانيـة المترجمـة إلـى العربيـة، وربمـا ترجـم الكتـاب أكثـر مـن مـرة، بحثًـا عـن ترجمـة عربيـة أفصـح وأبـين، أو قـل أقـل غموضًـا وإبهامًـا. وكان هـذا فـى وقـت كان تعلـم العربيـة بنحوهـا وصرفهـا ومعجمهـا وبلاغتهـا مـن المقدسـات عنـد «الأدبـاء»، وكانـت «قداسـة» العربيـة القرآنيـة مـن المسـلمات، حتـى عنـد غيـر المسـلمين».

ويشـير إلـى مـا فعلتـه مشـاريع النهضـة

فيما يخص الترجمة: «وعندما نشط مشروع «النهضة العربية» فى مصر والشام، فى نهاية القرن التاسع عشر، نشط معه مشروع آخر، هو مشروع الترجمة من اللغات الأوروبية الكبيرة، باعتبار الترجمة العظمى للنهضة، إلى جانب إحياء التراث أو ضروب منه، وقد وازى هذا النشاط، مشروع تقويم لغة التراجم والصحفيين، أو «تقويم الفاسد من لغة الجرائد» بتعبير قسطاكى حمصى أفندى. الأمر هكذا إلى نحو الخمسين سنة الماضية، فانتشر الفساد والعبث فى اللغة العربية، وسقطت جلالة اللغة العربية وعلومها، وصار المثقفون لا يستحون من اللحن الجلى نطقًا وكتابة، وقد يفخر بعضهم بـ «تفجير اللغة»، وبدأ الفساد من لغة الصحف ووسائل الإعلام، وانتهى إلى اللغة العلمية فى الجامعات والمؤلفات، مترجمة وغير مترجمة، فصارت أقرب إلى الهذيان اللغوى».

ويحدد مسار عمله التطبيقى فى هذا البحث على «تتبع ظاهرة الفساد أو القصور اللغوى الفادح فى ترجمة المصادر الإسبانية لتاريخ الأندلس، من خلال كتابين اثنين، هما وقائع ثورة الموريسكيين، لمارمول كارباخال (١٦٠٠ م)، وحرب غرناطة، لأرتادو دى مندوصة (١٥٧٥)، بتبين وجوهها، والتفكير فى أسباب فساد هذه الترجمات العربية «وقلق عبارتها»، وضرورة إعادة ترجمتها».

7

وقد نوقشت هذه الأبحاث وغيرها، فى جلستين علميتين، الأولى أدارها د. سيدينا ساداتى، وفيها ألقيت هذه الأبحاث: «تأسيس المصطلح المنطقى فى كتاب «التقريب لحد المنطق.. لابن حزم الأندلسى» كيان أحمد حازم، «الكونى والفراغ المضمونى للدلالة الفلسفية فى النص الفلسفى العربى المعاصر» نورة بوحناش، «الأبعاد اللغوية فى مشروع طه عبد الرحمن» محمد أنس سرمينى، «فى سبيل الوضوح الفكرى: زكى نجيب محمود والتحول اللغوى فى الفلسفة» صلاح إسماعيل، «نظرات فى البيان العربى: عن المشروع اللسانى» عدنان أجانة. أما الجلسة البحثية الثانية، فقد أدارها الصديق عمر، وطرحت فيها الأبحاث التالية: «لغة الكتاب والكتابة فى الثقافة العربية» مختار الغوث، «هل ثمة لغة بريئة؟ دراسة فى تحيزات اللغة العربية» لؤى على خليل، «لغة الكتاب الأكاديمى فى الدراسات الإسلامية» أحمد صنوبر، «بناء الجملة وأثره فى إيصال الفكرة فى الكتاب العربى» الأصم البشير التوم، «واقع الكتاب المترجم إلى اللغة العربية المعاصرة» جعفر الحاج السلمى.

8

ومن الإضافات المهمة فى هذه الدورة، صدور كتاب «حياة للعلم.. مسارات وشهادات.. التجربة الفكرية والأكاديمية لنخبة من أهم المؤلفين والمفكرين العرب وهم: طه عبد الرحمن، محمد أبو موسى، ناصر الدين سعيدونى، جيرار جهامى، أيمن فؤاد سيد، مصطفى عقيل الخطيب، غانم قدورى الحمد، فيحاء عبد الهادى، سعد البازعى، قطب مصطفى سانو».

وهم الأسماء الذين تم تكريمهم فى الدورة التأسيسية، نظرًا لجهودهم المخلصة فى دعم الثقافة العربية، وهو ما يلفت النظر إليه عبد الواحد العلمى المدير التنفيذى للجائزة، فى مقدمته للكتاب: «هذه شهادات جاءت من وحى حدث، كان الحدث تأسيسيًا، وكان التأسيس ذا صلة بالكتاب وأهله ومحبيه، أصحاب الشهادات العشر هم من اختارتهم جائزة الكتاب العربى للتكريم، ومن ثم الإعلان عن نفسها فى الدورة التأسيسية (مارس ٢٠٢٤)، وسط جمهور من العلماء والباحثين والمثقفين الذين جاءوا من كل حدب وصوب ومن شتى أنحاء المعمورة ليشهدوا هذا الحدث».

وفى موضع آخر يشير إلى أهمية هذه الشهادات فى الكشف عن التكوين العلمى للمكرمين العشرة: «فى هذه الأوراق المنشورة التى فضلنا أن نبقيها على طابعها العفوى، مطبوعة بأثر ذلك الحدث التأسيسى، أخذ كل واحد من المكرمين مسافة من مسيرته العلمية، ليتأمل بعض معالمها ويسائل بعض محطاتها أو يعبر عن بعض ملامحها المعرفية، فكانت الشهادات متنوعة، ركز بعضها على المسار العلمى، باعتبار الجانب التحصيلى


كلمة الضيوف يلقيها رمزى بعلبكى


وزراء وسفراء وكبار الشخصيات فى حفل توزيع الجوائز

منذ الطفولة، وصولًا إلى النضج الفكرى، واختار بعضها الآخر تبيان القضية الفكرية المركزية، التى صاحبت مسارهم العلمى ومنحته معناه وغاياته».

9

فى كلمته الافتتاحية لأعمال الندوة المصاحبة لحفل الإعلان عن الفائزين فى هذه الدورة من جائزة الكتاب العربى، كشف عبد الرحمن المرى، المستشار الإعلامى للجائزة عن وصول أكثر من ١٢٠٠ ترشح من ٣٥ دولة عربية وغير عربية، لمختلف فئات الجائزة، التى خضعت فى تحكيمها لأكثر من أربع خطوات، تحقيقًا لمبدأى الشفافية والعدالة.

وقد وزع الجوائز د. حسن النعمة الأمين العام لجائزة الشيخ حمد للترجمة والتفاهم الدول، وجاءت جوائز هذه الدورة كالتالى:

قائمة الفائزين بجائزة الكتاب العربى فى فئة الكتاب المفرد:

أولًا: مجال الدراسات التاريخية:

- المركز الأول: حافظ عبدولى عن كتابه «من تريبوليتانيا إلى أطرابلس: المشهد التعميرى خلال العصر الوسيط المتقدّم بين التواصل والتحوّلات».
- المركز الثانى: يونس المرابط عن كتابه «فتح الأندلس فى الاستشراق الإسبانى المعاصر ما بين النفى والإثبات».

ثانيًا: مجال الدراسات اللغوية والأدبية:

- المركز الأول: عبد الرحمن بودرع عن كتابه «بلاغة التضادّ فى بناء الخطاب - قضايا ونماذج».
- المركز الثانى: محمد عبد الودود أبغش عن كتابه «الأبنية الشرطيّة اللاواقعية - مقاربة لسانية عرفنيّة».
- المركز الثالث: محمد غاليم عن كتابه «اللغة بين ملكات الذهن - بحث فى الهندسة المعرفية».

ثالثًا: الدراسات الاجتماعية والفلسفية:

- فى الفلسفة: المركز الثانى: محمد الصادقى عن كتابه «الوجود والماهية بين أبى على ابن سينا وفخر الدين الرازى».
- المركز الثالث: عبد الرزاق بلعقروز عن كتابه «الاتصاف بالتفلسف: التربية الفكرية ومسالك المنهج».
- المركز الثالث المكرر: يوسف تيبس عن كتابه «مفهوم النَّفى فى اللسان والمنطق».

د. جعفر السلمى: انتشر الفساد والعبث فى اللغة العربية فى الخمسين عامًا الماضية

- فى علم الاجتماع المركز الثانى: عبد القادر مرزاق عن كتابه «الاستعارة فى علم اجتماع ماكس فيبر وزيغمونت باومان».

رابعًا: مجال العلوم الشرعية والدراسات الإسلامية:

- المركز الثانى: الحسان شهيد عن كتابه «رسالة الشافعى: فى السياق والمنهاج والخطاب دراسة فى نظرية المعرفة الأصولية».

خامسًا: الموسوعات والمعاجم وتحقيق النصوص:

- المركز الثالث: محمود العشيرى عبد العاطى الهوارى محمد البدرشينى عن كتابهم «الرصيد اللغوى المسموع: قائمة معجمية لرصيد مسموع الطفل العربى من الفصيحة بناءً على مدونة محوسبة».

فئة الإنجاز:

أولًا الأفراد:

الفائز: أحمد المتوكل.

الفائز: رمزى بعلبكى.

الفائز: إبراهيم القادرى بوتشيش.

ثانيًا المؤسسات:

الفائز: معهد المخطوطات العربية.

الفائز: كرسى الدكتور عبد العزيز المانع.

الفائز: دار الكتاب الجديد المتحدة. الكتاب.



د. محمد عبد الباسط عيد

ناقد

بلاغة الخوف

الأدب فى أكثر تعريفاته شهرة هو استخدام خاص للغة، استخدام جمالى كثيف، وهذه الكثافة الدلالية تجعل الأدب يقول أشياء كثيرة، ولكنه لا يقولها بشكل مباشر، وهذا سبب الغموض الذى تجده فى كل الآداب العظيمة، ولا يعنى هذا أن الغموض غاية، كل ما هنالك أن الأدب لا يستخدم اللغة على نحو شفاف يظهر المقصود من أقرب الطرق على نحو ما نستخدمها فى حياتنا اليومية.

اللغة إذن هى ما يميز الأدب، وهى مصدر الجمال فيه، ولكنها ليست (الـ)مصدر الوحيد، فحين نقرأ نصًا أدبيًا يجب أن نعرف أشياء عن نوعه؛ فالشعر يختلف عن القصّ، ويجب أن نعرف تقاليد النوع وتطورها، ويجب أن نعرف خصوصية بناء النص موضوع القراءة.

ورغم أن الأدب استخدام غير مباشر للغة، فأحيانًا يتنازل عن هذا الشرط بشكل جزئى، خاصة يتعمد المديح أو الهجاء كما فى الشعر القديم، أو حين يكون جماهيريًا كما فى الهجاء السياسى والاجتماعى فى الشعر المعاصر.. وهذا ينقل الأدب من دائرة الغموض إلى دائرة الوضوح، أو من الكناية إلى التصريح.

ويمكننا الحديث هنا عن (ذاكرة التصريح) فى تاريخ الأدب؛ فكثيرًا ما كانت عاقبة التصريح فادحة؛ فمع الدولة العربية الإسلامية: الأموية والعباسية، ومع ترسّخ الحكم الاستبدادى تحديدًا، وبعث النعرات القبلية والعصبية، ومع كراهية المستبدين لكل رأى مخالف، سيما لو كان يدعو إلى رفض الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية وينفى فكرة الطاعة.

ومع هذه الدول سوف نشاهد أشكالًا من الصدام لا تقتصر على الشعر والشعراء، بل تتجاوزهم إلى حرق كتب الفلاسفة، ومنع إعادة نسخها، لقد نشروا الخوف فى القلوب، وهذا ما جعل بعض الكُتّاب يطرح أفكاره دون عزوها إليه، على نحو ما نجد فى تراث «أخوان الصفا» الذين كانت لهم تفسيرات دينية لا تساير التوجه الفقهي المحافظ، وكانت لهم أيضًا آراء سياسية لا تُرضى نظرية الحكم القائمة، فاحتالوا على بعض هذه الآراء بإيرادها على ألسنة الطير كما فى رسالة الحيوان التى وجهوا فيها نقدًا لاذعًا لاستبداد الخلفاء على لسان «زعيم الجوارح».

ولم يقتصر الأمر على منع الكتب أو حرقها؛ فقد أمعن المستبدون فى التنكيل بمخالفيهم، ويطول بنا المقام لو حاولنا سرد مصائر كثير من الكتاب والشعراء وحتى الفقهاء الذين لم تقبل بآرائهم رقابة السلطة: ففى عهد الخليفة العباسى المنصور (١٣٦-١٥٨) قُتِل على نحو بشع الكاتب «ابن المقفع»، والشاعر «سديف»، كما سُجن الفقيه المؤثر «أبو حنيفة النعمان»، وفى عهد الخليفة المهدى (١٥٨-١٥٩) قتل الشاعر «بشار بن برد» و«حمّاد عجرد»، و«عبد الكريم بن أبى العوجاء»، وفى خلافة الرشيد (١٧٠-١٩٣) قتل «صالح بن عبد القدوس»، و«مروان بن أبى حفصة»، وقتل «دعبل» فى عهد المعتصم.. إلخ.

فـ«ذاكرة التصريح» مشحونة بكثير من الآلام، وهذا ما جعل الكُتّاب والشعراء يحرصون دائمًا على تحاشى هذا المصير، ولديهم متسع من حيل الأدب غير المباشرة، كالرمز والإشارة والكناية.. وهى كلها تقنيات اجتماعية قبل أن تكون جمالية، أو بمعنى أدق هى تقنيات حاول بها ومن خلالها الشعراء التحايل على السلطة الاجتماعية وتمرير نصوصهم دون صدام اجتماعى (أخلاقى غالبًا) أو سياسى.. نحن نتحدث عن تقنيات بلاغية جزئية، ولكنها ظلت مؤثرة فى تاريخ الشعر وفى تلقينا له منذ الشعر القديم وحتى اليوم.

واللافت أنه مع الوقت نسى قرّاء الأدب والأدباء أنفسهم الأسباب التى جعلتهم يوظفون هذه التقنيات، لتصبح جزءًا من نسيج الأدب، فمنحته هوية مميزة، وأكدت كثافته اللغوية والدلالية، وجعلته قابلا للقراءة رغم اختلاف العصور، وهذا يعنى أنها أسهمت فى قدرته على الحياة المتجددة؛ فكل تفسير إحياء له، ولا زلنا حتى اليوم نقرأ الأدب القديم ونقدّم له تفاسير معاصرة تثريها هذه التقنيات وتلك الحيَل الرمزية التى هى فى الأصل محاولة للهروب من متابعة السلطة وقسوتها.

يتحدث جابر عصفور فى مقالة شهيرة له عن «بلاغة المقموعين»، ويقصد بها تلك التقنيات التى أنتجها الكتاب والمبدعون الذين وقفوا فى صفوف المعارضة السياسية والاجتماعية للسلطة الزمنية، وما امتازت به هذه البلاغة من خصائص محددة، يأتي التمرد والتجديد على رأسها، وذلك مقابل بلاغة أخرى أنتجها المبدعون والكتاب الذين عاشوا فى وفاق مع الدولة والسلطة، وهى بلاغة تمتاز بالثبات والمحافظة والاجترار. أنتج المقموعون بلاغة تقوم على «التلطف» و«التعريض» و«التلميح» و«التورية» وكل ما من شأنه أن يمرر خطابهم بعيدًا عن رقابة السلطة.

وقد عرف شعرنا المعاصر - على سبيل المثال - تقنية القناع، حيث يستدعى المبدع شخصية تراثية شهيرة كالمتنبى أو صلاح الدين مثلًا، يقول على لسانها ما يريد أن ينتقده فى عصره وزمانه بشكل غير مباشر، ودون أن تتمكن السلطة من اتهامه بشيء محدد، وانتشرت هذه التقنية فى حقبة الستينيات وما بعدها، ولم تقتصر على الشعر وحده وإنما شملت الرواية والمسرح أيضًا، وبدت ذات جماليات خاصة، ليس هنا مجال الوقوف عندها، فقط نشير إلى أن التفكير فى هذه التقنية ما كان له أن يوجد لولا ذاكرة التصريح المخيفة التى يعرفها تاريخ الأدب.. ولتأكيد هذا المعنى دعنى أذكرك بما قاله الشاعر العراقى «بدر شاكر السياب» فى حوار له، حين سئل عن سبب لجوئه إلى تقنية القناع، حيث قال:

«كان الواقع السياسى هو أول ما دفعني لذلك؛ فحين أردت مقاومة الحكم السعيديّ بالشعر، اتخذتُ من الأساطير – التى ما كان لزبانية نورى السعدى أن يفهموها – ستارًا لأغراضى تلك، كما استعملتها للغرض ذاته فى عهد قاسم...».

ولعل ما قاله السياب كان تطبيقًا فنيًا لوصية أبي نواس حين قال، قبل قرون بعيدة:

إنّ فى التعريضِ للعًا ** قِبل تفسيرَ البيانِ

ربما كان أبو نواس محقًا، فلا أحد ينكر ضرورة التفكير فى سلامة النفس، ولكننى أفكر فى أرشيف الخوف الجمالى فى تراثنا وفى حياتنا المعاصرة، وأتساءل كثيرًا، عن تقنياتنا البلاغية التى تسربت إلى خطاباتنا غير الجمالية، وكيف أثَّرت على رؤيتنا للحقيقة.. وكيف يمكننا النهوض- مع أرشيف الخوف المتصل- ونحن نكتب مقالاتنا اليوم بالترميز والإشارة والكناية والتعريض.. يحتاج هذا البحث إلى جسارة.

المفكرون دُعاةُ الحرية..

بين التكريم والتنكيل!!

لم تُحرم البشريةُ أزمنةٌ، بدا فيها أصحابُ العقول: فلاسفةً ومفكرين ومبدعين فى طليعة المجتمع.. فها هو ذا الإسكندر الأكبر مجردُ تلميذٍ ينال نُصْحَ أستاذه الفيلسوف. وقد (قرأتُ كتابًا من أرسطو طاليس إلى الإسكندر، وفيه: «املك الرعية بالإحسان إليها تظفرْ بالمحبة منها، فإن طلبك ذلك منها بإحسانك هو أدومُ بقاءً منه باعتسافك، واعلم أنك إنما تملك الأبدانَ فتخطّها إلى القلوب بالمعروف، واعلم أن الرعية إذا قدرت على أن تقول، قدرت على أن تفعل.. فاجتهد ألا تقول تسلم من أن تفعل»)(1).

هذا المقعد العليُّ الذى تبوأه أصحاب العقول: الفلاسفة فى الدولة اليونانية، مهتدين بالمكانة العليَّة التى سبقهم إليها أصحاب العقول فى الحضارة المصرية: كُهَّانا وبنائين، كان هو البذرةَ الأولى لسيادة العقل الغربى طوال القرون الخمسة الماضية، وسيطرته على البشرية كلها، بعد أن أحيا الغربيون: الأوربيون حضارة أجدادهم الإغريق وأعادوا الاتصال بها عبر العرب – أمثال ابن رشد – فبدءوا بإعادة الاعتبار للعقل وأصحابه، وأنزلوه منزلةً فوق الحكام: ملوكًا وأمراءً.. فاستعاد العقل الغربى لياقته، وراح يفرز الأفكار والنظريات والاختراعات التى ينعم العالم برفاهيتها ويشقى بمثالبها حتى الآن!!

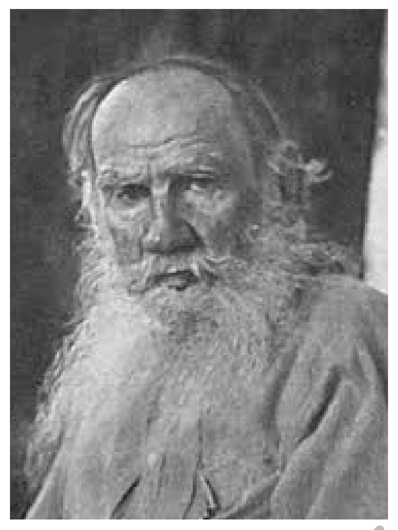
وربما يُمسكُ المتأملُ لهذه الحقيقة بخيطٍ، أو بمصلٍ، أو بأُسٍّ، أو ببذرةٍ تقدُّم الدول والأمم بناء على هذه الحقيقة التى تجيب عن السؤال: أين موقع المفكرين والعلماء والمبدعين من هذه الدول والأمم؟؟ فإذا كانوا فى الصدارة شهدتْ البشريةُ حضارةَ المصريين القدماء واليونان والفرس والرومان والعرب والصينيين والهنود.. وإذا أُزيحتْ العقولُ عن موقع الصَّدارة سادت الهمجيةُ والجهالةُ والفسادُ، وشهدت البشرية عصرَ الظلام فى أوروبا الوسيطة، وعصرَ الانهيار لدى العرب المحدثين – طوال القرون الأخيرة حتى هذه اللحظة – واضطرابَ هذه الأمم الرازحةِ تحت نير الجهل والتخلف والظلم والمرض.. لكن الرؤية المكتملة تُحتِّم النظرَ إلى الساعد الأيسر لنهضة الأمم والحضارات - بجوار العقل- وهو القوة.. ومع العقل المرشد للقوة والموجِّهِ لها يزدهرُ الاقتصاد ويشيع العمران.

حزيِّن عمر

أين الحرية إذن من هذه العقول، وأين موقعها فى هذه المعادلة؟! خُدَّام الحرية وأبناؤها وحُماتُها هم أهل العقل والعلم والإبداع.. ومع نبوغ بعض العقول وارتدائها زيَّ الحرية نستطيع أن نرى فى الأفق القريب أو المتوسط حضارةً ستنهضُ وأمةً ستقود.. وإليك مثلًا ظاهرةُ الصعلكةِ والشعراءِ الصعاليك فى البيئة الصحراوية بالجزيرة العربية، ولم يكن ثَمَّة ما يوحى بأن هذه الجزيرة الجرداء التى تتناولها سهام القبائل المتحاربة، ستضحى بعد عدة عقود مركز العالم وقِبلة البشرية، قرونًا طويلة. و(حين تتفجَّر نشوة الحرية فى أعماق الصعلوك الثائر، نجد فى سلسلة مواقفه المتوترة احتجاجًا كليًّا على أسلوب الحياة الاقتصادية السائدة آنذاك، بين قبائل العرب. فالصعاليك الذين ما كانوا يملكون شيئًا من متاع الدنيا، راحوا فى الوقت ذاته يسعون إلى تحقيق نوع من العدالة الاجتماعية على طريقتهم الخاصة) (٢). ويعود تفردُ هذه الحالة فى تاريخ البشرية إلى أن الشاعر الصعلوك لم يفصل بين أحلامه، خياله، رؤاه الشعرية وبين الواقع الذى يناقض هذه الأحلام المشروعة، فأطلق لسانه، وأشهر سيفه، وأعلن فعله.. لتتجسد الرؤى الشعرية المثالية واقعًا يفرضه هؤلاء المبدعون الصعاليك.. و(كان أعلى تعبير عن فصاحة العقل هو فصاحة اللسان الذكى القادر على معادلة النطق الجميل بالفعل المتفوق. فكأن الشعر الجاهلى إذن هو النشيد المغنى لبطولات الفروسية الجاهلية) (٣).

ولا نبالغ حين نرى حالة الشعراء الصعاليك هؤلاء، وأفكارهم المثالية حول العدالة والمساواة ورفض الظلم والتمرد على الجمود، تُعَدُّ إضافةً عربيةً قديمةً للحضارة البشرية، ونبوءة فكرٍ وحياة قدمتها هذه الجزيرة العربية لحياة البشر والأمم التالية لزمن هؤلاء الصعاليك.. فما (عاناه الصعلوك الفارس قبل مئات السنين، أصبح مصدر فلسفة وفكر فى عصور الحضارة الجديدة، كما فى المذاهب الحيوية والوجودية اعتبارًا من «نيتشه» و«غويو» إلى «سارتر» و«كامو») (٤).

جان جاك روسو



تولستوى

لكن قبل أن تسرى دماءُ هذه الحركة العربية الفكرية القديمة فى شرايين العقل الأوروبى، بدا أثرها السريع والقريب فى بيئة أقرب إلى بيئة النشأة.. فبعد انبلاج نور الإسلام فى جزيرة العرب، تمخضت الحضارة الجديدة عن مجموعة من أصحاب الرأى والعقل والاختلاف والتمرد، عُرفتْ بالفرق الإسلامية. و(يرجع ظهور الفرق الإسلامية فى كرمان إلى بداية العصر الأموى. فقد اختلف أصحابُ على بن أبى طالب بعد معركة صفين سنة ٣٨هـ/ ٦٥٨م، فالبعض منهم صاروا شيعة له، وناصروه وأطلق عليهم لفظ الشيعة، والبعض الآخر خرجوا عليه وأُطلق عليهم الخوارج. فهرب بعض الخوارج إلى كرمان، واستقروا هناك، وكونوا فرقة كانت من أخطر الفرق وأشدها شوكة على بنى أمية والعباسيين فيما بعد. والحقيقة أن هذه الفرق أسهمت بشكل واضح فى ازدهار الحركة الثقافية فى كرمان، رغم الحروب الطاحنة التى خاضوها ضد الدولة العربية الإسلامية. لأن كل فرقة كان لها علماؤها وشعراؤها وأدباؤها، والمتكلمون بلسانها والمدافعون عن مبادئها وأفكارها. وقد يبدو للبعض أن الخلاف الذى كان بين هذه الفرق كان خلافًا سياسيًّا وصراعًا على الحكم والرياسة.. ولا يمكن أن نغفل إلى جانب ذلك الخلاف الفكرى) (٥).. ولا نظن الخلاف السياسى والصراع على السلطة هو الدافع الأول، بل هو متخفٍّ فى ظلال الدافع الأول: الفقهى، الفكرى بين الخوارج والشيعة كأكبر فرقتين إسلاميتين.. وليس أدل على ذلك من سقوط كل الدول التى احتلت ذلك التاريخ: أمويين وعباسيين وما لحق بهما.. وبقى الخلاف الفكرى الفقهى نابضًا وجرحًا ينزُّ فى جسد الأمة الإسلامية حتى اللحظة.. وربما يعود للنتاج العقلى والإبداعى الفضلُ – أو الجُرْم – فى بقاء هذه التيارات.. فعندما (استقر الخوارج فى كرمان بعد مقتل عبد الله بن الماحوز، واختاروا بعده قطرى بن الفجاءة، ودارت المعارك بينهم وبين المهلَّب بن أبى صُفرة، وطاردهم المهلب فى كل مكان يصلون إليه، حتى إن بعض الرجال قال:

حتى تَتَبعنا المهلَّبُ
ليس لنا فى الأرض مهربُ
ولا السماءِ، فأين أين المذهبُ؟!

ولما سمع قَطَرى هذا القول بكى وعزم على القتال حتى الموت، وباشر بنفسه وهو يرتكز ويقول:

حتى متى تخطئنى الشهادهْ
والموتُ فى أعناقنا قلادهْ
ليس الفرارُ من الوغى بعاده
يا رب زدنى فى التُّقى عباده
وفى الحياة بعدها زهاده

ولما دارت رحى الحرب بين المهلب والخوارج، وحال بينهما ظلام الليل، ومضى قطرى وأصحابه إلى مدينة جيرفت، وهمَّ بالهرب إلى السرجان، فقال له رجل من أصحابه:

أيا قطرى الخير إنْ كنت هاربًا



ستلبسنا عارًا وأنت مهاجر(٦).

كما (سجل كعب الأشقرى شاعرُ المهلب بن أبى صفرة الأحداث التى تعرض لها زعيم الخوارج قطرى بن الفجاءة، وهزيمته وفراره أمام جيوش المهلب فى كرمان، فقال:

نجا قطرى والرماحُ تنوشُهُ
على سابحٍ نهر البليل مقرَّعِ
يلف به الساقين ركضًا وقد بدا
لا شفاعة يوم من الشر أشنعِ
وأسلم فى جيرفت أشرافُ جنده
وإذا ما بدأتْ قرن من الباب يقرعِ

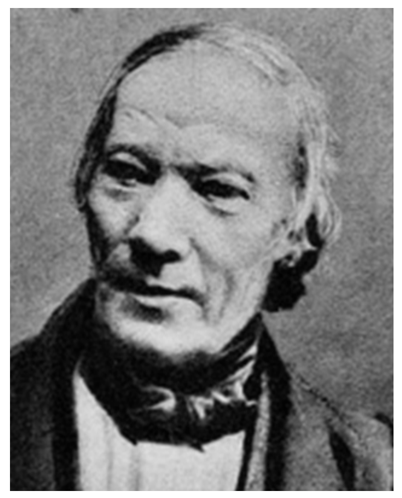
ومهما يكن من أمر، فإن بعض الشعراء فى كرمان أعطونا صورةً واضحةً عن الحروب، التى كانت تدور فيها من حين إلى آخر بين الخوارج والمهلب)(٧).

والمواجهة هنا كانت مُركَّبةً: بين العقل والسلطة من ناحية، وبين القوة العسكرية للدولة: المهلب بن أبى صفرة والى الأمويين من ناحية، وقطرى بن الفجاءة زعيم الخوارج من ناحية أخرى.. وكلا الفريقين وظفَّ الشعر أداةً فى الميدان.. كان حينها هو الصحافة والإذاعة والتليفزيون والسوشيال ميديا، جَرْيًا على عُرفٍ قديم يؤكد أن (الشعر ديوان العرب).. وهذا يعنى - من طرفٍ آخرَ - أن الحضاراتِ حلقاتٌ تتواصل، ويُمسك بعضُها ببعضٍ، وليست الحضارة العربية ببعيدة عن هذا الفهم والتصور.

****

وتتسعُ دائرة هذه الحلقات: زمانًا ومكانًا، فلا تقفُ عند حدود العرب، بل يقود أهلُ العلم والفكر والفلسفة والإبداع مجتمعاتِهم إلى الحرية ومواجهة التردّى، فى المجتمعات الغربية الحديثة. فقد (كافح سارترُ الألمانَ والنازيين سرًا وجهرًا، حين داست بحذائها إرادة الشعب الفرنسى. فلما فعل هذا هلل له الشيوعيون فى كل مكان وأعلنوا أنه صديق الحياة. فلما نشر مسرحيته: «الأيدى القذرة» عام ١٩٤٨ وصور فيها زعيمًا شيوعيًا مزيفًا يطغى لحسابه ويرتكب الجرائم باسم الجماهير الصاعدة، تنكر له الشيوعيون ورموه بكل ألوان السباب وهلل له المعسكر الغربى أيما تهليل. ولما هاجم اضطهاد الزنوج فى أمريكا وهاجم تفجيراتها الذرية أبغضه الأمريكيون أيما بغض وهتف له اليسار فى كل مكان، ولكنه لم يلبث أن ندد بالاتحاد السوفيتى أيام ثورة المجر فمجده الغرب وسبه الشرق بلا حساب)(٨).. ومن الجلىّ أن أصحاب السلطة: يمينًا ويسارًا لا يؤمنون إلا بمصالحهم المرتبطة بأيديولوجيتهم، ولذا ظل جان بول سارتر ضحية للجميع، ومكرَّمًا من الجميع!! فهم متغيرون متناقضون، وهو ثابت على مبدأ الحرية والإنسانية.. ومارس حريته هذه بشتى السبل المتاحة للمفكر: مقالاتٍ ومسرحياتٍ وكتبًا فكرية.. وفى (بحثه عن الحرية اشترك سارتر فى حركة المقاومة ضد الألمان وسجن فيمن سجنوا من المقاومين وفى ١٩٤٣ خرج جان بول سارتر على الناس بكتاب ضخم غريب تقرؤه فتحسبه طلاسم من معميات الفكر الألمانى، هو كتابه عن (الوجود والعدم) ثم يتضح للناس أن هذه الطلاسم الفكرية ليست إلا الدعامة الكبرى لفلسفة كبيرة هى فلسفة الحرية، هذه التى يسميها أصحابها ويسميها الناس معهم: الفلسفة الوجودية. وإذا أردت أن تعرف الوجودية فى كلمات فجوهر هذه الفلسفة هو حرية الإنسان)(٩)..


ديدرو


روبرت أوين

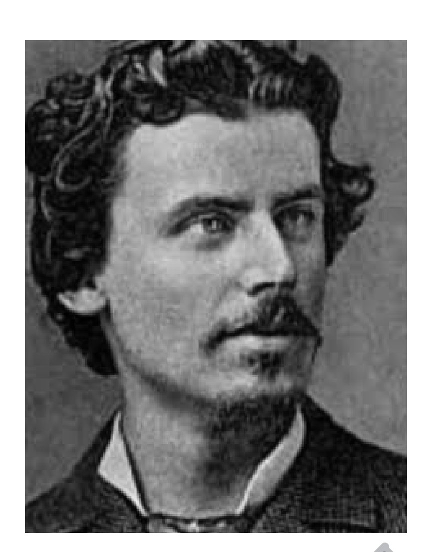
ويبدو لى أن ثَمَّة ارتباطًا جوهريًّا بين عقلاء البشر والحرية الإنسانية.. فالحرية هى الديانة الأولى لكل مفكر وفيلسوف وعالم أصيل.. ولذا لم يصطدم سارتر وحده بالسلطة بل بكل السلطات: يمينية ويسارية، لا لأنه يعاديهم، بل لأنه يفكر!! وهذا التصادم يحدث مع فيلسوف آخر: برتراند راسل، الذى عقد (مؤتمرًا صحفيًا فى ٩ يوليو عام ١٩٥٥ دعا إليه الصحفيين من أطراف العالم، ليقرأ عليهم نداء وقَّعت عليه طائفة من أعظم العلماء تناشد فيه الحكومات أن تتقيد أمام شعوبها بتجنب إشعال حرب عالمية تقضى فيها الأسلحة الذرية على الجنس البشرى)(١٠).

وقبل هذا الموقف بعدة سنوات سجَّل راسل موقفًا مضيئًا، دعمًا للحرية والإنسانية.. ففى (الحرب العالمية الأولى، رفض شاب من المجندين حمل السلاح، لأن حمل السلاح فى نظره منافٍ لمبادئ السلام التى بذرتها فيه عقيدته المسيحية، فصدر الحكم بسجنه. وتصدى برتراند راسل للدفاع عن قضيته وعن قضية «معترضى الضمير» كما يسمونها، فى كراسة نشرها راسل على الناس.. فقُدِّم للمحاكمة وقضت المحكمة بتغريمه مائة جنيه. وبعد ذلك بشهور عَرَّض راسل باستخدام الجيش بدلًا من البوليس فى قمع إضراب قام به بعض العمال، فحوكم مرةً أخرى، وقضت المحكمة بسجنه ستة شهور. ثم ما لبث أن تحدى الرأى العام والسلطات مرة أخرى، حين دعا للسلم وسط الحرب العالمية الأولى، وندد بأغراض الحرب ووسائلها، ذاهبًا إلى أن الحرب لن تحل المشاكل القائمة بين الألمان والحلفاء، فتعَّرض لسخط قومه وجُرِّد من لقبه وعزل من وظيفته فى الجامعة. لكن برتراند راسل غيَّر موقفه من الحرب إبَّان الحرب العالمية الثانية، فكان من أعنف الداعين لمناهضة النازية والفاشية بقوة السلاح)(١١).

وكثيرًا ما تَحُول السلطةُ بين العلماء والمفكرين وبين التواصل مع الأجيال الجديدة فى الجامعة، وكأن أصحاب العقول

هـؤلاء – باختلافهـم مـع السـلطة – تحولـوا إلـى فيـروس ينبغـى عزلـه ومحاصرتـه!! فهـا هـو ذا المؤرخ الفرنسـى جـول ميشـليه يعـزل مـن الجامعـة كما عُـزل راسـل، وكمـا عـزل – مـن بعـد – زكـى مبـارك، وغيرهـم كثيـرون فما أن (نشـبت ثـورة فبرايـر ١٨٤٨ حتـى أوقفـت السـلطات محاضراتـه – فـى الكوييـج دى فرانـس- اعتقـادًا منهـا أنهـا تخـلُّ بالأمـن العـام.. ولكـن لويـس بونابـرت أعلـن نفسـه إمبراطـورًا علـى فرنسـا عـام ١٨٥١ باسـم نابليـون الثالـث، فألغـى فيهـا الجمهورية وأعاد الملكية، فصل ميشـليه مـن كرسـى الأسـتاذية مـع تجريـده مـن المعـاش. ولمـا رفـض ميشـليه أن يقسـم يمـين الـولاء للإمبراطـور أو النظـام الملكـى فصـل مـن وظيفتـه بـدار المحفوظـات كذلـك.. فعكـف علـى إتمام كتابه العظيـم فـى «تاريخ الثـورة الفرنسـية» وتحمَّـل الحرمـان فـى شـجاعة لا مزيـد عليهـا، فكتـب يقـول: «مـن عـرف كيـف يكـون فقيـرًا فقـد عـرف كل شـىء») (١٢). وعلـى الرغـم مـن اسـتخدام أوروبـا الحديثـة لنظريـات المفكريـن والعلمـاء والفلاسـفة فـى ثوراتهـا ودسـاتيرها ونظـم الحكـم فيهـا، فإنهـا كانـت - فتـرة المخـاض بعـد الثـورة الفرنسـية- تنقلـب عليهـم إذا لـم يتحولـوا إلـى قفـاز فـى يـد السـلطة وأداة مـن أدواتهـا.. وهـذا النفـاق السياسـى كشـفه الثـورى الاشـتراكى الفرنسـى فرانسـوا بابيـف الـذى أنكـر (أنـه كان يتآمـر لقلـب نظـام الحكـم بالعنـف رغـم توافـر القرائـن علـى ذلـك. ولكـن اعتـرف بأنـه يدعـو إلـى تطبيـق نظـام اشـتراكى عـن طريـق تنويـر النـاس وإقناعهـم بصحـة نظرياتـه، وكانـت حجـة بابيـف الأولـى فـى دفاعـه أنـه لـم يـأتِ بجديـد فـى شـىء ممـا ذهـب إليـه، فهـو مـا فعـل إلا أن اسـتلهم فلسـفة ديـدرو وهلفتيـوس ومايلـى وجـان جـاك روسـو، فـإذا كان الاتهـام يعـده «مجنونًـا خطـرًا» فمـا جنونـه إلا مـن جنـون هـؤلاء الفلاسـفة والمفكريـن الذيـن تعدهـم الثورة الفرنسـية ذاتها مصدر وحيهـا ومنبـع إلهامهـا. فحقيقـة الأمـر هـى أن حكومـة الإدارة هـى التـى خانـت مبـادئ الثـورة لا «جمعيـة المتسـاوين». وبعـد مـداولات طويلـة انقسـمت فيهـا المحكمـة علـى نفسـها، صـدر الحكـم بإدانـة بابيـف) (١٣).. إنهـا بـذور الفكـر التـى تنتقـل مـن جيـل لجيـل، ومـن أمـة لأمـة، مهمـا ترامـت الجغرافيـا وامتـدت القـرون.. لكـن ردة فعـل المجتمـع تجـاه هـذه الأفـكار يختلـف بنـاءً علـى «البيئـة الحاضنـة» تكريمًـا أو تنكيـلًا.. فمثـلا البيئـة الحاضنـة زمـن فولتيـر كانـت ضيقـة الأفـق فـى مـكان وواسـعة الصـدر فـى مـكان آخـر، نفـس الزمـن.. فقـد (قُبـض عليـه وهـو بعـد فـى الحاديـة والعشـرين، بتهمـة نظـم أبيـات يهجـو فيهـا الوصىَّ علـى العـرش، الـدوق دورليـان، هجـاءً مقزعًـا، وزُجَّ بـه فـى الباسـتيل، ولـم يكـن هـو ناظـم هـذا الشـعر، ولكـن سـمعته كسـاخر جعلتـه موضعًـا للشـبهات، ثـم أفـرج عنـه.. ولكـن بعـد سـنوات تهجـم بعبـارات سـاخرة علـى شـريف مـن أشـراف الدولـة، وهـو مـا كان لا يغتفـر مـن شـاعر تافـه المنبـت مثلـه. فاعتُـدِىَ عليـه بالضـرب أولًا، ثـم سـجن، ثـم نفـى أخيـرًا مـن البـلاد، فنـزح إلـى إنجلتـرا حيـث أتيـح لـه أن يـدرس المجتمـع الإنجليـزى والديمقراطيـة الإنجليزيـة، وأن يتشـرب بفلسـفة نيوتـن ولـوك) (١٤) ومـن الواضـح المشـهود أن إنجلتـرا فـى ذاك الزمـن أضحـت قبلـة للحريـة تـأوى ضحاياهـا مـن بـلاد أوروبـا الأخـرى، ومـن هـؤلاء الضحايـا جـان جـاك روسـو.. ففـى ١٧٦٢م (أصـدر «العقـد الاجتماعـى» و«أميـل» وهنـا بـدأت الحكومـة الفرنسـية وحكومـة جنيـف تضطهدانـه معًـا. واضطربـت حياتـه، فلجـأ إلـى إنجلتـرا فـى ١٧٦٦ حيـث نـزل ضيفًـا علـى الفيلسـوف دافيـد هيـوم، ووجـد مـن الإنجليـز تمجيـدًا عظيمًـا) (١٥).

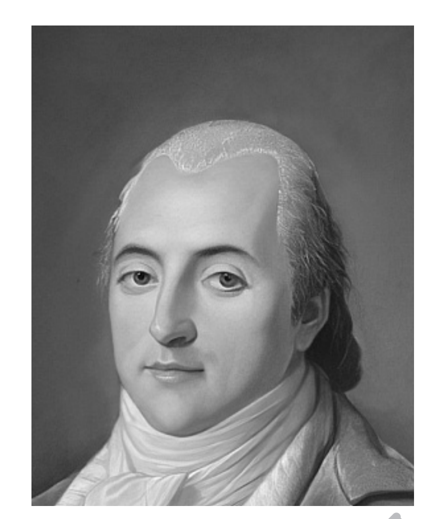
تلـك الفتـرة فـى أوروبـا – القـرن السـابع عشـر والثامـن عشـر – ربمـا كانـت فـى نهايـات الصـراع بـين العقـل والسـلطة، الـذى حسـم بعـد ذلـك لصالـح العقـل، فانطلقـت أوروبـا لقيـادة البشـرية.. ونهايات الصـراع هـذا جعـل سـان سـيمون يرسـم خطوطًـا فاصلـة ومهامَّ واضحـة لـكل مـن أصحـاب العقـل وأصحـاب السـلطة، مقدمًـا العلمـاء علـى مـن سـواهم مـن أصحـاب العقـل هـؤلاء، فهـو (لا يُجلـس الفلاسـفة علـى قمـة هرمـه الاجتماعـى، بـل يُجلِـس العلمـاء، ليقومـوا بتنظيـم المجتمـع أو تخطيطـه علـى أسـاس علمـى. وهـو يقتـرح لذلـك إنشـاء مجلـس يسـمى «مجلـس نيوتـن» تنفـق عليـه الجماعـة ليكـون بمثابـة الـرأس المفكـر لجسـد المجتمـع. ويـرى أن يكـون


غويو

قوامـه ثلاثـة مـن علمـاء الرياضـة، وثلاثـة مـن علمـاء الطبيعـة، وثلاثـة مـن الكيميـاء، وثلاثـة مـن علمـاء وظائـف الأعضـاء، وثلاثـة مـن الأدبـاء، وثلاثـة مـن الرسـامين، وثلاثـة مـن الموسـيقيين. فالعلـم عنـد سـان سـيمون ليـس العلـم بالمعنـى الضيـق، ولكنـه يتـرادف والمعرفـة الإنسـانية أو النشـاط الروحـى والفكـرى. ومهمـة هـذا المجلـس عنـده هـى التفـرغ للاكتشـاف والاختـراع والابتـكار فـى كل علـم وفـن... أمـا الحكومـة فـى الدولـة فهـى مهمـة أبنـاء المجتمـع مـن الطبقـة المالكـة التـى لا تحتـاج إلـى العمـل لتعيـش، ولا تتقاضـى عـن إدارة دفـة الحكـم شـيئًا) (١٦).

وعقِبَ الآونـة تلـك كانـت الجهـة الأخـرى مـن الأطلنطـى: الولايـات المتحـدة قـد حسـمت أمرهـا بالدفـع بالعقـول إلـى صـدارة المجتمـع، حتـى إن (التاريـخ يذكـر للروائيـة الأمريكيـة «هارييـت بيتشـر سـتو» أنهـا أشـعلت الحـرب الأهليـة الأمريكيـة بروايتهـا «كـوخ العـم تـوم» التـى حـازت شـهرة عالميـة، وتركـت أثـرًا كبيـرًا فـى الفكـر الإنسـانى فـى النصـف الثانـى مـن القـرن التاسـع عشـر، لدرجـة أنـه عندمـا زارت «هارييـت سـتو» الرئيـس إبراهـام لنكولـن فـى البيـت الأبيـض، رحـب بهـا بقولـه: «أهـلًا بالسـيدة الصغيـرة التـى أشـعلت الحـرب الكبيـرة».. فلقـد أثبتـت لأهـل الشـمال أن الـرق نظـام يتنافـى مـع أبسـط المبـادئ الإنسـانية) (١٧).

فـى تلـك الآونـة كانـت حضـارة العـرب قـد تجـردت تمامًـا مـن عقلهـا.. فـلا نتحـدث هنـا عـن عقـول فـى مواجهـة السـلطة.. العقـول كانـت قـد ضمـرت منـذ عـدة قـرون، وتلخـص العطـاء العقلـى غالبًـا - عصـر المماليـك والعثمانييـن- فـى شـعر التسـلية ووصـف أدوات المطبـخ والأحاجـى والألاعيـب اللغويـة.. مـع شـىء مـن الوعـظ والإرشـاد


سان سيمون

والزجر والتقريع على أعواد المنابر.. حتى إن الفرنسيين حينما غزوا مصر ظن المصريون. التجارب العملية على المواد الكيميائية شيئًا من أعمال الشيطان يستعاذ منه!! وكانوا يذهلون من القنابل وتفجيراتها ويطلقون عليها القنبر!! كانت هدايا السلطة للشعب فى مصر وتوابعها: الشام والسودان والحجاز، هى «الخوازيق» المنصوبة فى الميادين العامة للعصاة ومقاومى السلطان!!

****

وملف العلاقة مع الدين: الديانات ملف «حامل» فى شهره التاسع!! فيه صراعات شتى، وخرافات جمة، وأغلاطٌ ترددت بجهل أو بتعمد أو بخبث.. ومنها: (إن هؤلاء الذين يرهبون أو يقتلون من يختلف معهم فى الرأى، لا يقلون استبدادًا عن الملوك، الذين تعاقبوا على حكم مصر منذ تاريخها القديم حتى اليوم.. المفكر والقصاص الإنجليزى سباتيان فيلكس، يكتب فى «الديلى تلجراف» الإنجليزية يقول: صار الإسلام قيدًا على المجتمعات العربية والإسلامية، فبينما نحن المسيحيين نستطيع توجيه النقد للعهدين القديم والجديد (التوراة والإنجيل)، الأمر الذى مكَّن المجتمعات الأوروبية من النمو الليبرالى، وحيث استطعنا تجاوز المقدس الكهنوتى، منذ أواخر العصور الوسطى، فإن كهنة الإسلام قد حرموا مجتمعاتهم من التجديد والليبرالية.. وظل المقدس الإسلامى، كما كان منذ فجر الإسلام. فالقرآن بالنسبة للمسلمين غير قابل للنقد لأنه «كلام الله») (١٨).

خلطٌ كثير، واضطرابٌ، وأحكام مجهَّلة، وتعميم ممجوج!! صدْرُ هذا الحكم لا غبار عليه: (هؤلاء الذين يرهبون أو يقتلون من يختلف معهم فى الرأى لا يقلون استبدادًا عن الملوك).. هذه جملة لا غبار عليها.. فالملوك غير الدستوريين يرهبون شعوبهم، ولا ينافسهم فى هذا الإرهاب إلا المصادرون على الرأى والمعادون لمن يختلف معهم.. لكن بعد هذه الجملة المسلَّم بها تقريبًا، تتوالى المغالطات والتجهيل: فالمقصود بالملوك هم من (تعاقبوا على حكم مصر منذ تاريخها القديم حتى اليوم)!! وما يتعلق بملوك مصر القديمة كلام لا يرد إلا فى كتب الخرافات والأساطير التى تستند إلى التوارة وما شابهها.. فواضعو التوراة يكرهون ملوك مصر- سادة العالم طوال ثلاثة آلاف عام – وينتقص كتابهم من هؤلاء الملوك العظماء الذين خلدوا وخلَّدوا الحضارة البشرية.. ولا يتسنى هذا الخلود إلا بالعلم والفن والحرية.. وكلها توافرت لمصر القديمة، ونَعِمَ بها شعبُها.. فالعبيد لا يصنعون حضارةً، والسلطة الجائرة لا تقيم أممًا خالدة.. مصر القديمة: ملوكًا وشعبًا، كانَ التحالفُ والتصالحُ سمةً دائمةً بين العقل والسلطة فيها.

ثم تَتْرَى سمومُ هذا الحُكْم، بعد تسفيهِ ملوك أعظم حضارات البشر، لتسفِّه عمادَ حضارةً كبرى أخرى نشأت ونمت فى هذه البيئة صانعة الحضارات: مصر والعراق والشام، بعد أن تلقفتْ دعوةَ الإسلام من أيدى بلاد الحجاز.. والسُّمُّ السارى هذا يسنده الكاتب إلى كاتب إنجليزى يدعى سباتيان فيلكس وإحدى الصحف السيارة الصادرة فى معقل الاستعمار والإمبريالية!! وهو يرى الإسلام قيدًا على تطور المسلمين الذين لا ينتقدون القرآن، كما انتقد الغرب التوراة والإنجيل، فكان هذا الانتقادُ سرَّ تقدمهم!!

ألم يكن هؤلاء الغربيون متقدمين بدون أن ينتقدوا الكتب المقدسة؟! وقبل أن تظهر هذه الكتب إلى الوجود؟! هل بُنِيتْ حضارةُ الإغريق والرومان على نقد المقدس؟! لقد بُنِيتْ حضارة الإغريق على حضارة المصريين الذين ينتقدُ هذا الرأى ملوكَهم.. ثم أفادت حضارة الرومان من أجدادهم الإغريق.. أما أوروبا الوسطى التى كانت غارقةً فى ظلام الجهالة فقد تلقت المسيحية وهى تغطُّ فى نوم عميق.. وحين وظَّفَ بعضُ الكهنة ورجال الدين المسيحيةَ لأغراضهم الخاصة – صكوك الغفران ومواجهة الأباطرة مثلًا – كانت البيئة مواتية لاستشراء مفاسد رجال الدين، لغفلة الشعب وفساد الحكام. وحين أرادت أوروبا أن تنهض من غفلتها الطويلة سلكت عدة دروب، أولها التواصل مع حضارة الإسلام فى الأندلس وفى بغداد وفى القاهرة، ثم كان الاحتكاك «الدموى» والعقلى الآخر فى الحروب الصليبية، ومن حضارة الإسلام- المتفوقة عليهم – عبروا إلى حضارة أجدادهم الإغريق من بوابة ابن رشد وبعض فلاسفة المسلمين.

أما الدرب الآخر لانتزاع أنفسهم من وحل التخلف فتمثل فى مقاومة سلطة الكنيسة وعنفوان الكهنة.. وفى عالمنا الإسلامى لا كنيسةَ ولا كهنةَ ولا رجالَ دين حتى نتخلص نحن منهم كما تخلص الغربيون!! وفى عالمنا الإسلامى لم نتخلف بالإسلام، بل حين شوَّه بعضُنا الإسلامَ، وحين تاجر بعضُنا بالإسلام، وحين قلد بعضُنا كهنةَ المسيحية وحاخامات اليهودية.. فحين كان المسلمون متفهمين واعين بالقرآن الكريم، ودعوته للحرية المطلقة (١٩)، وحضِّه على العلم والتفكير، وأمرِهِ بالعدل والمساواة بين البشر، حينها تقدموا وسادوا.. وبعد أن انتشر سلطانهم شرقًا وغربًا، وتحولوا من الزهد والتقشف إلى الرفاهية والتنعُّم والاسترخاء، تحول القرآن الكريم لديهم من تيَّقُّنٍ وتدبُّر ومعايشة وممارسة وحياة، إلى تظاهرٍ وتدافعٍ وادعاءٍ وانصراف واتِّجار!! فركدت حضارتهم وتقلصت سلطتهم، وساد جُهَّالُهم، وخمد علماؤهم!!

****

لقد اعتاد الجهلاء والمغرضون على الخلط بين الإسلام الصحيح النقى، وبين ممارسات جُلِّ المسلمين، فينفر من لا يعلم الإسلام منه ويظن فيه الظنون.. فى حين (كان النبى صلى الله عليه وسلم يستشير حتى المرأة فتشير عليه بالشىء فيأخذ به) (٢٠). وسبق النبى سائر البشرية فى زمنه بعدة قرون، وهو يصنع دستورًا مدنيًا يسمى (وثيقة المدينة) مساويًا بين كل سكان دولته الجديدة فى المدينة المنورة: مسلمين ومشركين ويهودًا وسائر المعتقدات.. هم متساوون فى السكن والتجارة والحقوق والواجبات، حتى ما يسمى الآن بالقوات المسلحة.. فلهم جميعًا حق – وواجب – الدفاع عن دولتهم

المشتركة ضد أى غزو أو عدوان خارجى.. وظل النبى وأتباعه ملتزمين هذا الدستور المدنى حتى خانه طرفٌ من أطرافه، أى اليهود، وتواطئوا مع جيشٍ غازٍ هو جيش قريش.. فأضحوا فى حكم قانوننا ودستورنا الراهن خونةً ومعادين للدولة.. وفى الإسلام – قبل أن يوظّفه بعضُ المرتزقة – تقودُ المرأةُ وتسود: فى القتال والحروب.. مثلًا قادت السيدة عائشة جيشًا لمحاربة على بن أبى طالب.. ولا نتوقف عند خطأ القتال بين الطرفين، بل إلى قوة شخصية المرأة، حتى فى قيادة الجيوش، حتى إن غزالة الخارجية حاربت الحجاج بن يوسف الثقفى – القائد العسكرى الشهير والسياسى الحكيم، وأوشكت أن تقتله لولا فراره منها!!.. وحتى على المستوى الدينى تنزل المرأة منزلة عَليّة، إلى حَدّ أن يقول النبى عن السيدة عائشة: خذوا نصف دينكم عن هذه الحُميراء!!

وفى ذلك الزمن البعيد لم يكن للشعوب صوتٌ ولا للناس قيمةٌ لدى الحكام!! أما فى حضارة الإسلام، فقد (قال كعب: «الإسلام والسلطان والناس مَثَلُ الفُسطاطِ والعمود والأطناب والأوتاد، فالفُسطاطُ الإسلام، والعمود السلطان، والأطناب والأوتاد الناس، لا يصلحُ بعضُهُ إلا ببعض») (٢١).. فللناس رأىٌ وموقعٌ وحيثية فى الدولة، شأنهم شأن الدين نفسه، وشأنُ الحكام أنفسهم، حتى إن معاوية بن أبى سفيان كان قد (أغلظ له رجلٌ فَحلُمَ عنه فقيل له: أحلم عن هذا؟ فقال: «إنى لا أحول بين الناس وبين ألسنتهم ما لم يحولوا بيننا وبين سلطاننا».. كان يقال: «لا سلطان إلا برجال ولا رجال إلا بمال ولا مال إلا بعمارة ولا عمارة إلا بعدلٍ وحسن سياسة») (٢٢).

فذروةُ الأمرِ، فوقَ السلطان والناس والعمران، هو العدل.. وعدلُ بعضِ حكام المسلمين فى العقود الأولى والقرن الأول يُضرب بهِ المثلُ فى السموِّ الإنسانى، فهل عرفت البشرية أعدل من عمر بن الخطاب، وعمر بن العزيز؟؟ وبعض الطرائف التى تُروى عن بعض الحكام كالوليد بن عبد الملك تجرى على سبيل الدعابات والسخرية منهم: (تُروى عن الوليد بن عبد الملك وهشام بن عبد الملك فى ذلك طرائف، مثل أن الله سبحانه لا يعاقب من ولّاه الخلافة ثلاثة أيام. وأن الخليفة إذا أذنب فإن الله عز وجل يعذب مكانه يهوديًا أو نصرانيًا) (٢٣)!! ولا نظن هذه الطُرفة تخرج عن إطار التشنيع على «الوليد وهشام» فى زمن الصراع بين الأمويين وأشياع على والخوارج.. كانت حربًا إعلامية بعد أن انتصر الأمويون فى حربهم العسكرية وأقاموا دولتهم.


سارتر

فلنلقِ نظرةً على تعامل «السلطة الدينية» فى الغرب مع المناوئين لها.. (كيف ننتظر من مجتمع مسيحى ألا يضيق بمفكر يكتب له كتابًا عنوانه: «لماذا لست مسيحيًا».. وكيف ننتظر من مجتمع مؤمن، ألا يضيق بمفكر يكتب له كتابًا عنوانه: «مقالات شكاك».. وكيف ننتظر من مجتمع محافظ ألا يضيق بمفكر وقف قلمه على نسف مقدسات الناس فى كتابه: «الزواج والأخلاق».. ومع هذا كله فمصدر ضعفه الهائل هذا هو مصدر قوته الهائلة أيضًا. وهو إيمانه بالعقل والتسامح فى كل شىء من الأشياء.. وثق برتراند راسل بالعقل وثوقًا هادئًا وكاملًا ومخيفًا. فجعل من العقل مقياسه الذى يحتكم إليه فى كل شىء. فبالعقل قاس الأخلاق، وبالعقل قاس القيم والمعتقدات والتقاليد، وبالعقل قاس السلوك والغرائز والعواطف والمصالح. وهداه عقله إلى شىء واحد مقرر عنده هو فلسفة «اللا يقين» إذا جاز لنا أن نستعمل هذا التعبير. وسلط نور عقله هذا على كثير من الأساطير السياسية التى يسميها البعض نظمًا ومذاهب) (٢٤).. فهل كانت السلطةُ الدينيةُ ترمى هؤلاء المفكرين بالورود، وتمنحُهم النياشين؟!.

(فى ١٨٩٨ وضع تولستوى كتابه المشهور فى فلسفة الفن: «ما هو الفن؟».. وجعل من هذا الكتاب وسيلته لتعريف حدود الفن، وفقًا لعقيدته الاشتراكية، وعقيدته الدينية الثائرة على الكنيسة وعلى أصول المسيحية المتوارثة. وفى نهاية حياته كثرت منازعات أسرته، بسبب مبادئه الاشتراكية وتبديده أملاكه، فتنغصت حياته. وفى ١٩١٠ مات تولستوى عن اثنتين وثمانين سنة بعد أن أصدرت فيه الكنيسة الروسية قرار الحرمان)!! (٢٥). وليس تولستوى وحده من عانى اضطهادَ الكنيسةِ، بل كلُّ مفكرى أوروبا تقريبًا، ولذا تشيع المرارة والتمرد لدى أكثرهم وهم يواجهونها، بصفتها عنصرَ هدم للحرية والإنسانية، حسبما يرون.. و(تدور أكثر كتابات نيتشه حول فكرة واحدة هى تحرير الإنسانية من الأخلاق المسيحية، وإقرار نوعٍ جديد من الأخلاق لا مكان فيه للخير والشر، لأنه يتجاوز الخير والشر ويعلو عليهما: فالأخلاق كلمة لا معنى لها إلا فى قاموس العبيد، والفضيلة عملة يشترى بها الضعفاء السعادة فى الحياة الدنيا أو فى الدار الآخرة. فالأخلاق صفقة وتجارة وهى لا تلتزم إلا لنفعها. الأخلاق المسيحية عند نيتشه «أخلاق المنفعة» والمسيحية هى «اللعنة الوحيدة الكبرى، وهى الانحراف الوحيد الهائل المتغلغل الذى تجوز مقاومته بأية وسيلة مهما كانت مسموعة أو خفية أو دنيئة، وأنا أسميها الوصمة الوحيدة الخالدة فى جبين البشرية». والعبيد لا يستحقون إلا السعادة أما الأقوياء فهم يستحقون السيادة. و«كل ما ينبع من القوة فهو خير، وكل ما ينبع من الضعف فهو شر». فهل غريب بعد كل هذا أن يقترن اسم نيتشه بالدعوة للحرب وأن يعرف بأنه أكبر عدو للسلام؟! وهل غريب بعد كل هذا أن تجد النازية فى فلسفته الدعامة الفكرية والروحية؟!) (٢٦).

هذه السلطة الدينية - الكنسية ولا نقول المسيحية - طاردت مفكرًا وفيلسوفًا عظيمًا آخر، حتى رمت به خارج أوروبا، إلى العالم البعيد.. إنه الإنجليزى فيلسوف التعاون روبرت أوين – ولد ١٧٧١م ومات ١٨٥٨م فى ويلز - يقول لويس عوض: «ذهب

أوين يدعو، واشتط فى القول وغلا فى خطبه من خطبة إلى خطبة، هاجم الدين كما تعلّمه الكنيسة وأعلن أنها أول عدو للحقيقة. ولم يكتفِ بمهاجمة الدين المنافى للعقل بل هاجم نظام الملكية الخاصة ونظام الأسرة، وتيقظت السلطات إلى خطر الدعوة التى كان يبشر بها، فناصبته الكنيسة العداء وتخلى عنه أصدقاؤه مخافة الشعور العام. ورأى أوين أن أوروبا قارة مريضة لا ينفع فيها طب ولا دواء وقرر الرحيل إلى الدنيا الجديدة، وهو يرجو أن يجد فى أمريكا الفتية حقلًا بكرًا يتفتح لبذور أفكاره فيجرى فيه من التجارب ما يشاء. وفى الولايات المتحدة اشترى أوين من إحدى الشيع الدينية الألمانية – تعرف بجماعة راب – مدينةً اسمها نيوها رمونى بولاية أنديانا وزمامها البالغ ثلاثين ألف فدان. وفى ٤ يوليو ١٨٢٦ نشر «إعلان الاستقلال العقلى» الذى نادى فيه بالتحرر مما أسماه أعداء الإنسانية الثلاثة: الملكية الخاصة والدين المنافى للعقل والزواج» وأعلن أن جمهوريته الصغيرة هذه مفتوحة الأبواب يمكن أن يؤمها كل مجتهد» (٢٧). وتستمر المطاردات والتنكيل بالمفكرين.. فما (إن ظهر كتابه الصغير «أفكار فلسفية» حتى قرّر برلمان باريس مصادرته وإحراقه، لما ورد فيه من دفاع عن حياة العاطفة وتهجم على الزهد وتمجيد للعلم القائم على الميكروسكوب والتليسكوب وتشنيع على الفلسفة الغيبية والتأمل النظرى وإنكار للوحى والمعجزات ودعوة لمذهب الشك. وفى ١٧٤٩ قبض على ديدرو وأودع سجن فانسيين حيث قضى ستة أسابيع بسبب «كتاب العميان») (٢٨).

ولا يستطيعنَّ أحد أن يلوم مفكرى الغرب، وهم يحملون معاولهم لهدم الكنيسة، لأن ذكرياتها مع الفكر والإبداع ذكرياتٌ سيئةٌ، لا فى هذه القرون التى نتحدث عنها وهؤلاء المفكرين الكبار: ديدرو وروسو وأوين.. وغيرهم.. بل تاريخها سيئ السمعة ضد الفكر أبعدَ من هذا، فقد (خشى جرجس بطريرك الإسكندرية من تأثير الفلسفة اليونانية فى النفوس، وكثرة المنافسة حول «حرية الإرادة» فقرر القضاء على الفلسفة فى جامعة الإسكندرية. وفى يوم من أيام سنة ٤١٤م، وبينما كانت الأستاذة هيباتيا تحاضر فى الحكمة ونظرية المعرفة، إذ برهبان يتزعمهم هذا البطريرك، يدخلون على



كامو

هيباتيا فى المدرج، ويجرونها من أرجلها، ويقطعون جسدها، ثم يشعلون النار فى أعضائها وجسدها. ومانى مؤسس المانوية الزرادشتية، لم يرضَ عن الصراع الدينى فى زمنه (القرن الثالث الميلادى) فأنشأ عقيدة جمعت بين مزايا الأديان فى زمنه، ولكن رهبان الزرادشتية صلبوه وسلخوه حيّا، ثم أحرقوه) (٢٩).

والديانات المتصارعة حينذاك – أو رجالُها – كانت الزرادشتية والمسيحية واليهودية وديانات أخرى.. لكن المصير المنتظر لكل من يخالف كُهَّانَها هو الحرق والسلخ والتمثيل بالجثة كما فعلوا مع الفيلسوفة المصرية هيباتيا.

لكن هذا كله متعلق بالكهنة، أى رجال الكنيسة وأضرابهم.. لكن ليس للإسلام كنيسة، وليس له كهان، وما يسرى على الديانات السابقة لا يسرى على الإسلام.. وحتى من قتلهم المتعصبون والمستبدون من حكام المسلمين، بسبب العقيدة، قد لا يتجاوز نقطة فى بحر ضحايا الكنيسة من المسيحيين!!

****

ويبدو معهودًا فى تاريخ الفكر والديانات أن يتحول المحسوبون على العقل والعلم إلى سلطةٍ، بل ربما أضحوا حائلًا بين العقل والحرية إذا مارسها غيرهم.. فقد (استشهد «برونو» الإيطالى – سنة ١٦٠٠- فقد رأى الحق فى كلام «كوبر نيكوس» المخالف لأرسطو (وكان فكر أرسطو جزءًا من عقائد الكاثوليكية) وحُكم على برونو بالقتل حرقًا، واستتيب، فلم يَتُبْ عن أقواله، حتى «لا يخسر نفسه» كما قال، وأحرق... جاليليو- ١٥٦٤ – ١٦٤٢ – عارض هو الآخر أرسطو، فاضطهده كهنة الكاثوليكية، وسجنوه، وطلبوا منه الرجوع عن أفكاره (برائحتها المزعجة) فرجع أخيرًا عن أفكاره لعلمه أن رجوعه لن يؤخر ولن يقدم، ولشعوره بأن العقل الجمعى الإيطالى بدأ يتغير، ويدرك «حقيقة الدين») (٣٠). ولحق الأذى ببعض أصحاب الديانات الأخرى – غير المسيحية – من أصحاب هذه السلطة. (كان هناك أدباء لا نعلم عنهم كثيرًا، مثل أديب يدعى إبراهيم بن هلال، ولا نعلم من مؤلفاته سوى رسالته «يحيى الشرير») والتى ألفها سنة ١١٩٦م ووصف فيها أخلاق يحيى – رئيس الطائفة اليهودية فى آخر العهد الفاطمى – وذكر فيها أيضًا كيف كان يعامل يحيى الناس فى أثناء رياسته إلى أن تخلصت من ظلمه. وذكر ابن ميمون فى هذه الرسالة) (٣١).

وبمناسبة اليهود، فقد ذهب بعضُهم ضحية الصراعات بين صلاح الدين ومناوئيه حين (قام صلاح الدين بإعدام الكثير من المتآمرين أو اعتقالهم، وذلك بعد استفتاء الفقهاء. وتذكر المصادر أن صلاح الدين قبض فى سنة ٥٦٤هـ على أحد الكتاب اليهود الذى كتب بخط يده ، بناء على طلب مؤتمن الخلافة الذى تآمر على صلاح الدين، رسالة وقعت فى يد صلاح الدين، كانت فى الطريق إلى الصليبيين، لدعوتهم لمهاجمة مصر، حتى إذا خرج صلاح الدين لقتالهم انقلبوا عليه وأطاحوا بوزارته) (٣٢).

هذا الكاتب اليهودى لم يقتله صلاح الدين، بعد أن قبض عليه، لأنه مجرد منفذ للأوامر، وليس متآمرًا أصيلًا، ويقال إنه عفا عنه بعد أن أشهر إسلامه.. وكثيرًا ما كان اليهود يشهرون إسلامهم لأسباب نفعية، كالهروب من الجزية، والتقرب من السلطان.. وهناك سبب آخر مهم)تشير كتابات ابن ميمون إلى ممارسة بعض اليهود الصوفية على النمط الإسلامى. ولقد تأسست حلقة صوفية يهودية بالقاهرة، وأخرى بالإسكندرية،

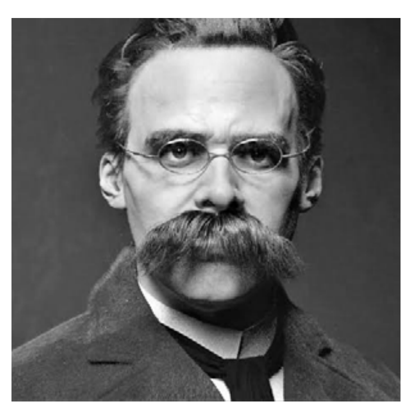
ضمتا جماعة من وجهاء اليهود: أطباء أو قضاة أو علماء أو موظفين. ويبدو أن ازدهار التصوف الإسلامي في مصر قد شكل محطة على طريق كثير من اليهود لاعتناق الإسلام. ومن بعض نصوص الجنيزة، يتضح لنا أن اعتناق اليهود للدين الإسلامي، لم يكن حدثًا غريبًا في حياة الطائفة اليهودية) (٣٣).

وتحوُّل كثيرين من اليهود إلى الإسلام توجهٌ لم يتوقف منذ انبلاج الإسلام حتى هذه اللحظة.. ولا أظن الأمر مستهجنًا كثيرًا لدى اليهود، لأسباب منها قدرتُهم على التسلل إلى النسيج الإسلامي والتأثير فيه حين يعتنقون هذا الدين، سواء عن صدقٍ أو نفاق!! وكذلك انطلاق قدراتهم الاقتصادية أكثرَ وأوسعَ.. ثم إن اليهود والعرب - بلاد حضانة الإسلام الأولى - ليسوا إلا ساميين، ينتمون للعرق نفسه والمنابت والجذور المتجانسة.. وعلى هؤلاء الساميين نزلت الديانات السماوية الثلاثة الأخيرة، وبهم خُتمتْ.

****

فكيف يرى هؤلاء الساميون: العربُ العقلَ، ونحن قد فصَّلناه: أدبًا، وفلسفةً، وعلمًا، ودراساتٍ دينيةً، وفنًا كذلك؟؟ لقد (سئل بعض الحكماء: ما العقل؟ فقال: «الإصابة بالظن ومعرفة ما لم يكن بما كان». وكان يقال: «كفى مخبرًا عما مضى ما بقي، وكفى عبرًا لأولى الألباب ما جربوا». وكان يقال: «كل شيء محتاج إلى العقل، والعقل محتاج إلى التجارب») (٣٤) وهو تعريف يتماشى مع (الحكمة) والقدرة على الاستنباط والاجتهاد، وسياسة الأمور.. شيءٌ ما من مفاهيم الفلسفة. و(في الحديث «أن جبريل عليه السلام أتى آدم عليه السلام، فقال له: إني أتيتك بثلاث فاختر واحدةً، فقال: وما هي يا جبريل؟ قال: العقل والحياء والدين، قال: قد اخترت العقل، فخرج جبريل إلى الحياء والدين، فقال: ارجعا فقد اختار العقل عليكما، فقالا: أمرنا أن نكون مع العقل حيث كان») (٣٥).

ومن الجلي أن هذه هي نظرة الإسلام للعقل: أنه فوقَ الدينِ وفوقَ الحياء، وهما تابعان له.. فمن يغيِّب العقل يجافي الإسلام. فبالعقل تنصلح الدنيا والآخرة،


نيتشه


هلفتيوس

ويعتدل الحكم، وتصلُحُ الصِّلةُ بين الحاكم والمحكوم.. (قال عمرو بن العاص: ليس العاقل الذي يعرف الخير من الشر، ولكنه الذي يعرف خير الشرين، وليس الواصل الذي يصلُ مَنْ يصلهُ ولكنه الذي يصلُ منْ قَطَعَه. وقال زياد: ليس العاقل الذي يحتال للأمر إذا وقع ولكنه الذي يحتال للأمر ألا يقع. قال معاوية لعمرو: ما بلغ من دهائك يا عمرو؟ قال عمرو: لم أدخل في أمر قطّ فكرهتُه إلا خرجتُ منه. قال معاوية: لكني لم أدخل في أمرٍ قط فأردت الخروجَ منه) (٣٦).

هكذا كان العرب يوظفون العقلَ: الدهاءَ لخدمة أغراضهم في الحياة وقيادة المجتمع وبناء أمة سادت العالم عدة قرون، وابتلعت في معدتها حضارة الفرس والروم وهضمتها، وقدمتها للبشرية عملًا شهيًا، بينما وظَّف الغرب هذا العقل في صراعات دموية وحشية.. ومن (الخطأ أن نفهم الصراع القانوني والدموي الذي اشتد صخبًا وعربدة من ميرابو ولافاييت إلى دانتون ومارا وشوميت وروبسبير وبابيف وبونابرت، على أنه مجرد صراع شخصي على السلطة. فقد كان هذا الصراع صراعًا تاريخيًا بين أيديولوجيات متعددة تعتنقها قطاعات مختلفة من المجتمع البرجوازي نفسه، بيمينه ووسطه ويساره. ومحنة الثورة الفرنسية التي بدت في غزارة ما أراقت من دماء أبنائها جاء من أنها لم تكن ثورة مرتجلة تستوحي مبادئها من ظروفها العملية، بل كانت حرب عقائد فكرية واجتماعية متعارضة، تبلورت ورسخت في نفوس الناس رسوخ العقائد الدينية، أو هي حرب أهلية تزَّيت بزي ثورة، ولولا أن هذه الأيديولوجيات المتعارضة كانت تامة الاختمار كاملة التكوين واسعة الانتشار بين مختلف أجنحة البورجوازية الفرنسية، لما اتسم الصراع الثوري بهذه الدموية الوحشية. وهذه جناية الفكر الفرنسي على الثورة الفرنسية، وهبته الخالدة لها في وقت واحد. فهو قد جعل منها مسرحًا للجرائم النكراء، وهو قد جعل من مضمونها الفكري والاجتماعي بذرة كل فكر ثوري وتطوري ورجعي إلى يومنا هذا) (٣٧).

ولم يقتصر توظيف الغربيين للفكر والعقل في صراعاتهم الداخلية، وثوراتهم على الملكية والكنيسة، بل وظفوا العقل والعلم في حروبهم ضد الدول والشعوب الأخرى.. فعلى الرغم من أن (الحرب النفسية قد عرفت منذ القدم إلا أن أصولها من الناحيتين العلمية والفنية لم تتضح إلا إبان الحرب العالمية الأولى، خاصة بعد ظهور علم النفس وبدء تطبيق هذا العلم بأبحاثه المنهجية في مضمار حياتنا. وخلال الحرب العالمية الثانية استخدمت أساليب الحرب النفسية على أوسع نطاق. وأنشأت الدول المتحاربة هيئات إستراتيجية وتكنيكية للقيام بتوجيه الحرب النفسية في مختلف الميادين، وأصبحت الحرب النفسية في العصر الحديث أحد ميادين الصراع بين الدول، إلى جانب الميادين العسكرية والسياسية والاقتصادية) (٣٨).

العقولُ ليست عقلًا واحدًا، بل هي متعددةٌ وثريةٌ ثراءَ الحضارة البشرية وتاريخ البشر.. وكذلك الدياناتُ والمذاهبُ والعقائدُ تتنوع أطيافها وتتسع دوائرها، وتظل العلاقة بينها وبين العقل: العقول في حراكٍ لا ينتهي.

الهوامش

1- عبد الله بن مسلم بن قُتيبة الدَّينورى: عيون الأخبار – المجلد الأول – ط1 – دار الكتاب العربى ببيروت – عام ١٩٢٥م – ص٨.
2-مطاوع صفدى وإيلى حاوى: موسوعة الشعر العربى – ط شركة خياط للكتب والنشر ببيروت - عام ١٩٧٠م – ص ٤٣.
3- مطاوع صفدى وإيلى حاوى: موسوعة الشعر العربى - ط شركة خياط للكتب والنشر ببيروت - عام ١٩٧٠م – ص ٢٣.
4-موسوعة الشعر العربى ص ٤٥.
5- د. أحمد حسين النمكى: الحياة السياسية والحضارية فى بلاد كرمان من الفتح العربى حتى نهاية العصر البويهى – ط الهيئة المصرية العامة للكتاب – عام ٢٠٢٠م – ص ٣١٥.
6-د. أحمد حسين النمكى: المرجع السابق – ص ٣٠٤ – ص ٣٠٥.
7- د. أحمد حسين النمكى: المرجع السابق – ص ٣٠٦
8- د. لويس عوض: تاريخ الفكر المصرى الحديث ومختارات فكرية – ط الهيئة المصرية العامة للكتاب (مكتبة الأسرة) – عام ٢٠١٣م – ص ٥٦١.
9- د. لويس عوض: تاريخ الفكر المصرى الحديث ومختارات فكرية – ط الهيئة المصرية العامة للكتاب (مكتبة الأسرة) – عام ٢٠١٣م – ص ٥٥٩.
10- د. لويس عوض: المرجع السابق – ص ٥٤٥ – ص٥٤٦
11- د. لويس عوض: المرجع السابق – ص ٥٤٥.
12- د. لويس عوض: المرجع السابق – ص ٤٨٦.
13- د. لويس عوض: المرجع السابق – ص ٤٥٦.
14- د. لويس عوض: المرجع السابق – ص ٤١٩.
15- د. لويس عوض: المرجع السابق – ص ٤٣٨.
16- د. لويس عوض: المرجع السابق – ص ٤٦١.
17- محمد عبد الشافى القوصى: شعراء فى مواجهة الطغيان – ط مكتبة جزيرة الورد - عام ٢٠١١م – ص ٦٧.
18- على الألفى: أنبياء مصر وأنبياء السامية.. أحافير جذور الأديان – ط مكتبة جزيرة الورد - عام ٢٠١٠م – ص ٩.
19- انظر كتابى: (الحرية فى الإسلام.. فى مواجهة التطرف والإرهاب) – ط دار الأطلس للطبع والنشر – عام ٢٠١٧م.
20- أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدَّينورى – توفى ٢٧٦هـ - عيون الأخبار – المجلد الأول – ط دار الكتاب العربى ببيروت – عام ١٩٢٥م – ص ٢٧.
21- عيون الأخبار – المجلد الأول – ط دار الكتاب العربى ببيروت – عام ١٩٢٥م – ص ٢.
22- ابن قتيبة الدَّينورى: المرجع السابق – ص ٩
23- د. رضوان السيد: الخلافة والملك.. دراسة فى الرؤية الأموية – ط كتاب اليوم ومكتبة الإسكندرية – عام ٢٠١٦م – ص ٣٢.
24- د. لويس عوض: تاريخ الفكر المصرى الحديث – ص ٥٤٣.
25- د. لويس عوض: المرجع السابق – ص ٤٩٨.
والمعروف أن تولستوى ولد عام ١٨٢٨م لأسرة نبيلة ورث عنها لقب «كونت».
26- د. لويس عوض: المرجع السابق – ص ٤٩٤.
27- د. لويس عوض: المرجع السابق – ص ٤٧٦ – ص ٤٧٧.
28- د. لويس عوض: المرجع السابق – ص ٤٠٧.
29- على الألفى: أنبياء مصر وأنبياء السامية – ط مكتبة جزيرة الورد – عام ٢٠١٠م – ص ٣٨ – ص ٣٩.
30 على الألفى: المرجع السابق – ص ١٨ – ص ١٩.
31- عمر مصطفى لطيف: حكاية يهود مصر.. العصر الأيوبى – ط الهيئة العامة لقصور الثقافة – عام ٢٠١٣ ص ٦٤.
32- عمر مصطفى لطيف: حكاية يهود مصر.. العصر الأيوبى – ط الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة حكاية مصر – عام ٢٠١٣م – ص ٧ – ص ٨.
ويقال إن هذا الكاتب مجهول الاسم، وعندما هَمَّ صلاح الدين الأيوبى بقتله أشهر إسلامه، فعفا عنه.
33- عمر مصطفى لطيف: المرجع السابق – ص ٦١ – ص٦٢.
34- أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدنيورى – توفى ٢٧٦هـ: عيون الأخبار – المجلد الأول – ط دار الكتاب العربى ببيروت – ص ٣٤.
35- ابن قتيبة الدَّينورى: المرجع السابق – المجلد الأول – ص ٢٨١.
36- ابن قتيبة الدَّينورى: المرجع السابق – المجلد الأول – ص ٢٨٠.
37- د. لويس عوض: تاريخ الفكر المصرى الحديث ومختارات فكرية – ص ٤١٩.
38- الدكتور محمد عبد الحميد: حرب بلا قتال – ط الشركة المتحدة للنشر والتوزيع – عام ١٩٧١م – ص ١٠.

قراء نجيب محفوظ.. مصطفى بيومى نموذجًا

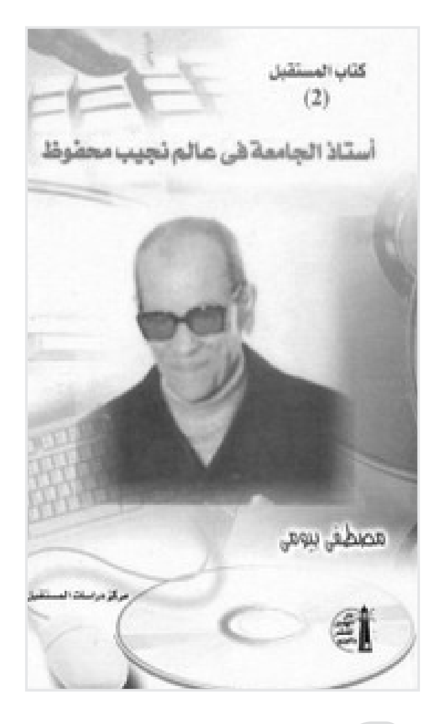
عالـم نجيب محفـوظ يُغـرى دائمًا بالإبحـار فيـه، سـواء علـى مسـتوى القـراءة الأوليـة التـى لا تسـتهدف سـوى لـذة المتعـة، وتعقّب الحكايـات، والشـغف بالوصـول إلـى مصائـر شـخوصها، أو بالتحليـل النقـدى الـذى يسـتهدف التحليـل، والتفسـير، والوقـوف علـى مواضـع الجـدة، والطرافـة، والأصالـة، واستكشـاف مـا يربـط بـين العناصـر الجماليـة مـن علائـق بنيويـة، ومـا تشـير إليـه مـن دلالات. والتحليـل النقـدى حـين يتوجـه إلـى النـص المحفوظـى كثيـرًا مـا تتلبسـه غوايـة التجريـب، علـى نحـو يسـتحيل معـه النـص إلـى حقـل تجـارب؛ ليكـون الهـدف حينهـا استكشـاف مـدى اسـتجابة النـص للمنهـج، وهـو مـا يُضمـر - فـى الوقـت نفسـه - غايـاتٍ للـدرس النقـدى تنأى بـه عـن غايتـه الأهـم، وهـى التعـرف علـى النـص ذاتـه، وخصائصـه الجماليـة، ومـا يضمـره النـص أو يظهـره ويفصـح عنـه مـن خطابـات.

د. محمود عبد البارى تهامى

مصطفى بيومى

لقد مر على النص المحفوظى كل صنوف مناهج الدرس الأدبى، وربما لا نبالغ حين نقول إنه قد جربت فيه كل صنوف مناهج البحث اللغوى كذلك، ولكن النص فى كثير من هذه الدراسات التى تناولته كان وسيلة لا غاية فى ذاته، وقليلة هى الدراسات التى قاربت نصوص نجيب محفوظ للإصغاء إلى ما يقوله النص، والتعرف على خصائص عوالم نجيب محفوظ الجمالية، وأصالته فى تشكيل رؤاه الوجودية، والفلسفية، وهمومه الوطنية والقومية، على نحو يمنح نصوصه طابعها الخاص التى تجعل من يقرأ أى جزء من رواياته أو قصصه يتعرف على النَّفَس المحفوظى الذى يهيمن عليها.

لعل الأستاذ مصطفى بيومى -رحمه الله- واحد من قرّاء نجيب محفوظ الذين حاولوا الإصغاء إلى ذلك النص، دون التقيد بمنهج من مناهج الدراسة التى أغوت الدارسين والنقاد، ففتنوا بها، فمصطفى بيومى كان مشغولًا بعالم نجيب محفوظ وشخصياته، وما تمثله تلك الشخصيات من وجوه الواقع المختلفة، فقد كتب عن صورة الموظف فى أعمال نجيب محفوظ(١)، والرؤية الوفدية فى أدب نجيب محفوظ(٢)، وعن القرآن الكريم فى أدب نجيب محفوظ(٣)، وعن صورة أستاذ الجامعة فى عالم نجيب محفوظ(٤)، وهو فى قراءاته هذه أقرب ما يكون إلى الناقد الاجتماعى، ولكنه فى الحقيقة لا يلتزم منهجيته، ولا أدواته، وإن كان من اليسير جدًا أن نقف عند بعض مصطلحاته، ومقولاته، فنجد مقولات الانعكاس، والرؤية، والتفتيش عن الطبقة الاجتماعية التى يمثلها الراوى، والتى تنتمى إليها بقية الشخصيات المناظرة، ومدى تمثيل النص للأحداث التى تصورها فى الزمن المرجعى الذى يمثله النص، وهو أيضًا ينصب اهتمامه دائمًا على ما يقوله النص، فينشغل بمضمونه، ولا يهتم كثيرًا بالعناصر السردية التى شكلته، أو بالبنيات الجمالية، وما بينها من تشابكات، وعلاقات، أسهمت فى تشكيل الخطاب،



كان مشغولًا بعالم نجيب محفوظ وشخصياته، وما تمثله من وجوه الواقع المختلفة

فغالبًا ما يستنطق عنصرًا واحدًا من عناصر السرد المحفوظى، هو عنصر الشخصية، محاولًا من خلال إعادة سرد (الأدوار) التى أدتها داخل النص، الوقوفَ على المضمون، أو المعنى، أو الصورة التى رأى أنها غايته من القراءة، محاولًا كشف بعض ما تمثله تلك الشخصيات فى الواقع أو فى الزمن المرجعى للنص، أو ربما يكتفى بالإشارة فى الهامش إلى أن هذه الشخصية أو تلك ربما كانت هى شخصية فلان المعروف(٥).

فى كتابه صورة أستاذ الجامعة فى عالم نجيب محفوظ نجد مصطفى بيومى يتوقف عند رواية المرايا، معتبرًا إياها عينة جيدة من إنتاجه الروائى، وكافية لتمثيل تلك الصورة، وذلك لأن الرواية تحفل بعدد كبير جدًا من الشخصيات، حوالى خمس وخمسين شخصية، ومن بين هذا العدد الكبير لاحظ بيومى أن عدد الشخصيات التى مثلت أستاذ الجامعة بلغت سبعًا، خمس شخصيات منها من كلية الآداب، وإحداها من كلية التجارة، والأخرى من كلية الطب، وهى الشخصيات التى وزعها على فصول كتابه.

نجد أن بيومى يعيد سرد الحكاية المحفوظية، لكل شخصية، ولكن إعادة السرد تستلزم بعض التقديم والتأخير، وبعض الحذف لكثير من التفاصيل التى ربما لا تساعد فى كشف ما يراه بيومى الجانب الأهم، أو مفتاح الشخصية، وأحيانًا يلجأ إلى الزيادة فى مقابل الحذف، وكأنه يُجلّى بعض المسكوت عنه، الذى حجبه محفوظ وتركه للقارئ ليكمله، وبما أن بيومى هو القارئ هنا؛ فإنه يقوم بدوره الذى يبدأ من لحظة خروج الرواية إلى جمهور المتلقين، وهو منهم؛ ليكمل بعض ما ترك فيها من بياض.

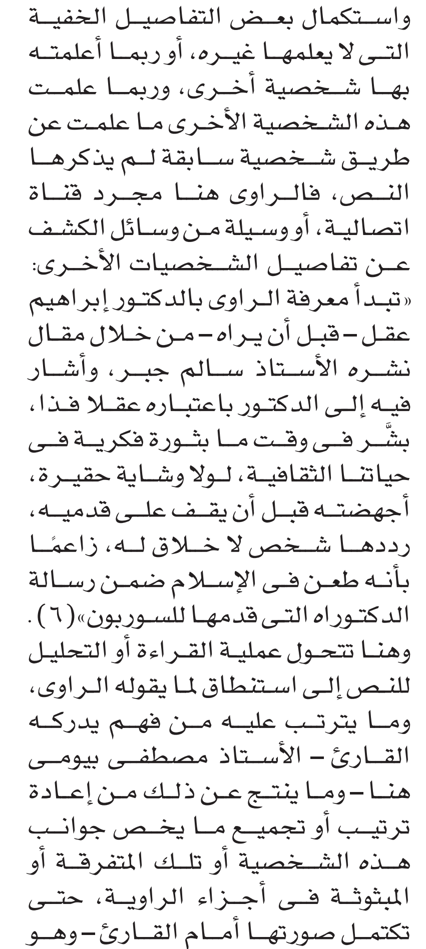
ونظرا لأن الأستاذ مصطفى بيومى فى قراءته لمرايا محفوظ كان متأثرًا – كما مرّ - بالرؤية النقدية الاجتماعية، فإننا يمكننا أن نلحظ حرصه على التعرف على الأنظمة الاجتماعية والاقتصادية والطبقية التى شكلت تصورات شخصية الأستاذ الجامعى، وشكلت بالتالى مواقفه المتباينة، أو المتناقضة، أو ربما ما مسّ تلك الشخصيات من تحولات، وما أسهمت به تلك التحولات فى تشكيل مواقفها، ولعل ما يؤكد ذلك هو أن القارئ للكتاب لا يكاد يلمس للراوى عند الأستاذ مصطفى بيومى دورًا بنائيًا داخل النص، إنه لا وظيفة له سوى أنه وسيلة إعلام للقارئ عن خصائص الشخصية الشكلية وخلفياتها الطبقية والاجتماعية

واستكمال بعض التفاصيل الخفية التى لا يعلمها غيره، أو ربما أعلمته بها شخصية أخرى، وربما علمت هذه الشخصية الأخرى ما علمت عن طريق شخصية سابقة لم يذكرها النص، فالراوى هنا مجرد قناة اتصالية، أو وسيلة من وسائل الكشف عن تفاصيل الشخصيات الأخرى:

«تبدأ معرفة الراوى بالدكتور إبراهيم عقل – قبل أن يراه – من خلال مقال نشره الأستاذ سالم جبر، وأشار فيه إلى الدكتور باعتباره عقلا فذا، بشَّر فى وقت ما بثورة فكرية فى حياتنا الثقافية، لولا وشاية حقيرة، أجهضته قبل أن يقف على قدميه، رددها شخص لا خلاق له، زاعمًا بأنه طعن فى الإسلام ضمن رسالة الدكتوراه التى قدمها للسوربون»(٦).

وهنا تتحول عملية القراءة أو التحليل للنص إلى استنطاق لما يقوله الراوى، وما يترتب عليه من فهم يدركه القارئ – الأستاذ مصطفى بيومى هنا – وما ينتج عن ذلك من إعادة ترتيب أو تجميع ما يخص جوانب هذه الشخصية أو تلك المتفرقة أو المبثوثة فى أجزاء الراوية، حتى تكتمل صورتها أمام القارئ – وهو هنا متلقى ما كتبه الأستاذ مصطفى بيومى – وبذلك تتشكل صورة أو صور أستاذ الجامعة فى رواية المرايا، وهى صور لسبع شخصيات لها سبع قصص متشابكة، يعد الراوى هو نقطة التقاطع المركزية التى تجمع بين الشخوص المختلفة.

لكن ما يلفت الانتباه حقًا هو أن الأستاذ مصطفى بيومى لم يحاول ربط هذه الشخصيات/ الصور المتباينة، لأستاذ الجامعة فى عالم مرايا نجيب محفوظ، بالعنوان نفسه، الذى اختاره المؤلف لروايته/ عالمه، هذه الشخوص المتباينة، قدمها لنا مصطفى بيومى من خلال انعكاس - صورتها على صفحة مرآة الراوى، ولكن هذه الشخوص نفسها، قدمتها الرواية من خلال ترائى كل منها للآخر، وللإنصاف ربما نجد



إشارة إلى الدور الذى قام به ماهر عبد الكريم، وصالونه الثقافى، الذى كان بمثابة كعبة يقصدها المثقفون، ومن بينهم أساتذة الجامعة الذين اتخذهم بيومى موضوعا للدراسة:

«يقدم الدكتور ماهر عبد الكريم من خلال صالونه الثقافى المزدهر نموذجًا إيجابيًا فعالًا لدور الأستاذ الجامعى فى إثراء الحركة الثقافية، وتشجيع تلاميذه على النمو والاستقلال الفكرى. وعلى الرغم من سماحة الدكتور وترحيبه بكافة الاتجاهات الفكرية والسياسية المتنافرة؛ فإنه يعلى من شأن الجانب الأخلاقى؛ فلا يفتح بيته للمشبوهين ومن تحيطهم الأقاويل والشائعات ... صالون الدكتور ماهر «كعبة» يحج إليها الجميع، وقد يغادر الدكتور قصره فى المنيرة إلى فيلا حديثة فى مصر الجديدة، ولكن الصالون لا يتبدل ويستمر فى أداء دوره..»(٧).

هنا ماهر عبد الكريم ليس مجرد مركزًا، تدور حوله الشخوص فحسب، بل إنه بمثابة المرآة المركزية التى يمكن من خلالها رؤية ما تعكسه كل المرايا، ذلك لأن دوره يتعدى كونه إحدى الشخصيات التى تحفل بها الرواية، إلى كونه رمزًا للتحولات الاجتماعية، والطبقية، وما يطرأ على الحياة الثقافية والسياسية من متغيرات، وهى المتغيرات التى قد تتعارض أو تتناقض أحيانًا، ولكن الصالون الثقافى يتسع للرؤى جميعها مهما تباينت أو تعارضت، وهى كلها الأمور التى تنهض بها الصالونات الثقافية، والمرايا قد تسطع بالصور؛ فتزيدها وضوحًا، وقد تضخم الصورة، أو تصغرها، وقد تبهت الرؤى فيها، وقد تتعرض للشروخ، أو التدمير الكلى، وكل شخصية من شخصيات المرايا، وخاصة السبع التى وقف عليها مصطفى بيومى بوصفها ممثلة لأستاذ الجامعة فى عالم نجيب محفوظ، قد أصابها شىء مما قد تصاب به المرايا، ولكن الأستاذ مصطفى بيومى على مدار كتابه لم نجد لديه أية إشارة لما قد يؤديه العنوان، بل ما تحمله أسماء الشخصيات من دلالات، وهو الأمر الذى يمكن تعليله كما ذكرتُ بأن الأستاذ مصطفى بيومى انشغل بالجانب الاجتماعى (المضمون)، الذى مثل بالنسبة له جوهر النص، على نحو يجعل مفهوم (الصورة) الذى اختاره عنوانًا للكتاب، مفهومًا مغايرًا لما قد ينصرف إليه ذهن الناقد الأدبى، الذى يمثل له هذا المفهوم تصورًا آخر يرتبط بالأساس بما تتشكل منه الصورة من عناصر جمالية، تتضافر، وعندها تكون مهمة الناقد هى تحليل تلك العناصر، واستكشاف ما يجمع بينها من علاقات، وعندها يستطيع أن يستكشف بعضًا مما قد تؤديه من خطابات، ومن المستبعد لدى الناقد الذى يتعامل مع مفهوم

الصورة على هذا النحو أن تجد فى خطابه النقدى ما تجده فى خطاب الأستاذ مصطفى بيومى من يقينية، واطمئنان لا يخالطه الشك فيما توصل إليه من نتائج، وهو ما يمكن أن نطالعه فى الفقرة الآتية:

«توقفنا فى الفصول السبعة السابقة أمام صورة أستاذ الجامعة كما يقدمها نجيب محفوظ فى المرايا»، ولعل فى تنوع النماذج المقدمة ما يكشف عن حقيقة أولى ينبغى التسليم بها وهى أن الأستاذ الجامعى ليس إلا نتاجًا للواقع الذى يعيش ويعايشه.

ولأن فى الواقع من يتسمون بأخلاق مثالية سامية ومن يهبطون إلى الدرك الأسفل من الانحطاط، فإن فى أساتذة الجامعة من يستحقون التقديس ومن لا يليق بهم إلا الازدراء والتحقير.

وعند مناقشة الصورة العامة لأستاذ الجامعة كما يقدمها محفوظ يحسن بنا أن نتوقف أمام الملامح السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية لهذه الصورة»(٨).

لخص الأستاذ مصطفى بيومى هنا أولا رؤيته للعوامل التى تشكل شخصية أستاذ الجامعة، وهى بالطبع بعض من العوامل التى تشكل شخصية أي إنسان، وليس أستاذ الجامعة وحده، وثانيًا لخص لنا مفهومه عن مصطلح الصورة، وهو الملامح السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وهو مفهوم يتداخل مع مفهوم الرؤية الوجودية من جانب، ومع مفهوم البناء الفوقي من جانب آخر فى المقاربات الاجتماعية للأدب، ولا يتطابق مع ما يؤديه مفهوم الصورة فى المصطلح الشكلانى أو حتى بالمفهوم الفنى بصفة عامة، وهو ما يكشف عن أننا أمام قراءات لعوالم نجيب محفوظ، تبدو متأثرة بنوع من الكتابة النقدية، ذكرها مجدى توفيق فى كتابه «كيف يحكي النقاد»(٩)، وهى الكتابة النقدية التى تنطوى على قدرة سردية، تتعلق من ناحية بالنص الأدبى محل القراءة، ومن ناحية أخرى تمارس مجموعة من الآليات السردية التى تظهر أثناء عملية القراءة، وهو الأمر الذى ينتج عنه مجموعة من العمليات التحويلية التى تصيب النص المقروء، بهدف إعادة إنتاجه على النحو الذى يخدم غايات القراءة، ولعل أهم هذه العمليات هى عملية إعادة ترتيب النص، وحذف بعض التفصيلات، والإضافة من خلال عمليات التأويل، أو التوضيح لصلة بعض الملفوظات السردية الواردة بالنص بإطارها المرجعى فى عالم الواقع.

حاول الإصغاء إلى نصوص محفوظ، دون التقيد بمنهج من مناهج الدراسة التى أغوت الدارسين والنقاد

الهوامش:

1- مصطفى بيومى، صورة الموظف فى روايات نجيب محفوظ، مكتبة السلام، المنيا، ١٩٩٠.

2- مصطفى بيومى، الرؤية الوفدية فى أدب نجيب محفوظ، طبعة خاصة بالمؤلف، المنيا، ١٩٩١.

3- مصطفى بيومى، القرآن الكريم فى أدب نجيب محفوظ، دار الأحمدى، ١٩٩٩.

4- مصطفى بيومى، أستاذ الجامعة فى عالم نجيب محفوظ: المرايا نموذجًا، مركز دراسات المستقبل، المنيا، ٢٠٠١م.

5- انظر: أستاذ الجامعة فى عالم نجيب محفوظ: المرايا نموذجًا، مرجع سابق، ص٣٥، ففى الهامش يوضح الأستاذ مصطفى بيومى أن المقصود بمن يبنى كورنيش ويسفك الدماء كما جاء فى رواية المرايا هو إسماعيل صدقى، ولا يكتفى بالإشارة إلى أن المقصود بالمقولة هو إسماعيل صدقى فى رواية المرايا وحدها، بل يقول: «إسماعيل صدقى هو الأكثر تعبيرًا عن الشر والعداء للشعب فى عالم نجيب محفوظ، وفى ص٤٦ يشير إلى العلاقة بين شخصية أستاذ الجامعة إبراهيم عقل، الذى ترجم أزهار الشر لبودلير، وبين المترجم الذى ترجمها فى عالم الواقع بل فى السنة نفسها التى مات فيها إبراهيم عقل فى رواية المرايا وهى عام ١٩٥٧م، فيقول «فى السنة التى مات فيها إبراهيم عقل ١٩٥٧م، كان محمد أمين حسونة قد انتهى من ترجمة أزهار الشر لبودلير إلى اللغة العربية، وفى ص٨٣ يقول عن شخصية عبد الوهاب إسماعيل: الشخصية – كما يقدمها نجيب محفوظ قريبة فى ملامحها وسماتها من المفكر الإسلامى المعروف سيد قطب، وهو ينال احترام الراوى وتقديره، ولكنه موصوف بالتعصب».

6- مصطفى بيومى، أستاذ الجامعة فى عالم نجيب محفوظ، ص٣١.

7- مصطفى بيومى، أستاذ الجامعة فى عالم نجيب محفوظ، ص٩٢.

8- مصطفى بيومى، أستاذ الجامعة فى عالم نجيب محفوظ، ص١١٣

9- انظر: مجدى توفيق، كيف يحكى النقاد، السرد النقدى وقراءة النقد الأدبى بوصفه سردًا، دار البستانى، القاهرة، ٢٠٠٤م.

مصر فى ضمير شاعر اليمن النبيل عبد العزيز المقالح

حوارية ما بعد الرحيل

«يا مصر نريدك خبزًا وكتابًا/ ونريدك صوتًا مفتوحًا كالنهر/ ونهرًا يعبر بالصحراء/ من الرمل إلى الماء/ ومن مروحة النار إلى مروحة العشب».

المقالح*



الشاذلى مع المقالح وحفيده

كنت لى النافذة السحرية، على اليمن: الإنسان والحضارة، ولا أنسى يوم دخلت قاعة محاضراتى ومعك صديقنا العزيز المشترك الناقد الجزائرى د. عبد الملك مرتاض، لكى يشهد على الجهد المبذول مع طلابى بالدراسات العليا حول التطورات النقدية المعاصرة.

كما لم ولن أنسى يوم تجولت بى ومعك حفيدك العزيز فى جميع زوايا بيتك العامر بالكتب المتنوعة فى شتى أنواع المعرفة البشرية، والمنتشرة حتى أطرافها هنا وهناك.

أعرف أنك لم تقبل هدايا من أحد إلا الكتب، كان بيتك بستان كتب. وحديقة من دواوين الشعر من كل أنحاء العالم.

ولا أنسى ما كتبته، يوم ظهر كتابى «حول قضايا التغريب والتجريب فى الأدب العربى المعاصر»، فى مقالتك تحت عنوان «تحية عرفان وتقدير»، تشيد فيه بدراستى حول الأدب اليمنى المعاصر، على الرغم من قصر الفترة التى كنت قد قضيتها فى التدريس بجامعة صنعاء، وأعربت عن سعادتك بالكتاب، لأنه يكشف عما بذله جيلك. من كتاب اليمن فى عيون الآخرين.

كما كانت جُلّ دراساتى عن الأدب اليمنى المعاصر، من وحى حبك لمصر وأهلها، ألم تقل ذات يوم: «يا مصر نريدك خبزًا وكتابًا/ ونريدك صوتًا مفتوحًا كالنهر»؟

د. عبد السلام الشاذلى



المقالح بين د. عبد السلام الشاذلى و د. عبد الملك مرتاض



د. المقالح ود. عبد الملك مرتاض و د. عبد الهادى زاهر فى حوار مع طلاب الدراسات العليا

وبعد النصر فى حرب أكتوبر المجيدة، رحت فرحًا تغنى ببطولة جنود مصر الأشاوس، فى قصيدتك ذات العنوان البعيد الدلالة: «ما تيسر من سورة النصر» وهو عنوان يحمل فى طياته، المكونات الفنية الثلاثة للقصيدة، حيث نرى فى المكون الأول منها، بعض معالم زوال الوهم، الذى ساد مخيلة العدو المحتل، عن إمكانية الاحتفاظ بالأرض السليبة، لكن قراءة الشاعر الذكية، لمعنى صمت الأرض، ولمغزى حركات رمال أرض المعاد، كانت تأكيدًا على قوة الرفض للوضع القائم قبل العبور الجسور يقول الشاعر:

«كنت أقرأ صمتك/ ألمح فى الرمل يوم الميعاد ويلمحه جيلنا/ لا.. ويلمحه معنا كل جيل/ كنت أعرف أنك عائدة/ أننا سنغنى، سنغسل أشعارنا من رمال العويل/ كنت أسمع زحفًا، وأشهد فى ضفة الشمس وهج الصهيل/ كان أبناؤك الأنقياء يموتون شوقًا على الجسر، ينتظرون الرحيل(١)».

وتمضى القصيدة شوطًا بعيدًا، معبرة عن شوق الشاعر فى توحيد ذاته فى ذوات الجنود المصريين الشجعان، وذلك على نحو قوله:

«يا عابر البحر ما أبقت الصور لنا؟ وما عسى تفعل الأشعار والصور/ أبطالنا عبروا مأساة أمتهم/ ونحن فى كفن الألفاظ نحتضر/ تقدموا عبر ليل الموت ضاحكة وجوههم/ وخطوط النار تستعر/ وأشعلوا فى الدجى أعمارهم لهبًا للنصر واحترقوا فيه لينتصروا/ عبورهم أذهل الدنيا، ومواقفهم تسمرت عنده الأقلام والسير/ وددت لو كنت يومًا فى مواكبهم، أو ليتنى كنت جسرًا حينما عبروا»(٢).

ألم تكن أنت أول من قادنى لزيارة مقبرة الشهداء المصريين فى صنعاء؟ وألم تصحبنى فى جل مجالسك، مع قادة الثورة: المشير عبد الله السلال، القاضى عبد السلام صبرة، وجل ضيوفك من مصر والبلاد العربية؟ كنت أعلم بل أشهد على مدى حبك لأستاذنا د. عز الدين إسماعيل، ورفيق عمره شاعرنا الجميل صلاح عبد الصبور. والحبيب المفكر د. عبد الغفار مكاوى. وكنت أنا رسول محبة بينك وبين كل المثقفين المصريين، بل والعرب الذين تعرف قدرهم، مثلما كانوا يعرفون قدرك.

وقفنا معًا على أعلى جبال صنعاء نتأمل آفاق الفجر الجديد للإنسان العربى السجين فى كهف عصور العبودية

وقفنا معًا على أعلى جبال صنعاء نتأمل آفاق الفجر الجديد للإنسان العربى السجين فى كهف عصور العبودية.

لقد كتبت بسيف القصيدة اليمنية المعاصرة، أبجدية الروح المتحررة من قيد الضرورة.

عملتُ أستاذًا فى رحاب محبتك بجامعة صنعاء، أكثر من ربع قرن، وعندما أصابت الغيرة بعض ذوى النفوس المريضة من هذا الحب والتقدير والاحترام، ارتفعت صيحتك مدوية فى مجلس الجامعة -كما أخبرنى العلامة الدكتور عبد الملك عودة، مستشار الجامعة وقتئذ- بما هو نصه:«لن يغادر الدكتور عبد السلام الشاذلى جامعة صنعاء، طالما أنا رئيسًا للجامعة، لأنى أرى فى وجهه كل وجوه المثقفين المصريين الشرفاء».

لم تمر مناسبة من هنا أو هناك، حول شخصك الكريم، وأشعارك الجميلة، إلا وأسرعت بالمساهمة فيها، أقربها من أسبوعين، قبل رحيلك المؤلم عن «قصيدة القناع والتمرد فى شعر المقالح»، عبر منصة المنتدى الأوروبى للمسرح والسينما، والذى يديره من باريس الكاتب اليمنى الأستاذ حميد عقبى.

لك المجد والخلود، أيها النبيل ابن النبيل، ستظل ذكراك العطرة عالقة بالقلب إلى أن ألقاك فى عالم الخلود. والآن نم بسلام، فى قلوب كل شرفاء العالم وعقول مفكريه الشجعان.

هوامش

* **المقالح: ديوانه. أوراق العائد من الموت. دار الآداب. بيروت.. ط.١.٠١.**
1- المقالح. ديوانه.. دار العودة. بيروت. ١٩٧٣. ص.٤٦٨.
2- المقالح. المصدر نفسه. ص٤٦٦.



سمير الفيل

روائى

بشير الديك.. البدايات ومسيرة عطاء متوهجة

وهكذا، قرر بشير الديك أن يرحل عن عالمنا بطريقة تراجيدية حيث قاوم المرض وصارعه، وفيما يستعد عام ٢٠٢٤ للانصراف رأى أن يرحل معه، يوم الثلاثاء ٣١ ديسمبر ٢٠٢٤، تاركًا فراغًا لن يعوضه أحد؛ إذ كان من أهم كتاب الواقعية الجديدة فى السينما المصرية.

بشير الديك من مواليد ٢٧ يوليو ١٩٣٤، بقرية «الخياطة» التى كان يعشقها، وتمثل له مرجعية فى استدعاء تراث تلك البقعة الريفية التى تأخذ طرفًا من جدية الحياة فأغلب سكانها يعملون بالصيد على مراكب تسافر إلى أمكنة بعيدة فى البحر المتوسط.

عرفت بشير الديك عام ١٩٦٨ بعد مرور عام واحد على حرب يونيو ١٩٦٧، وكانت بداياته شعرية، عبر قصائدَ متحمسة للكفاح الشعبى، ونصرة القضية الفلسطينية.

البدايات كما نرى بعيدة تمامًا عن السينما، غير أننى أذكر له اهتمامه بدخول دور السينما بالمدينة الحرفية العتيقة التى كان بها وحدها ثلاث دور سينمائية، والتى اندثرت أو هدمت أو توقف ملاكها الجدد من الورثة عن تشغيلها.

بعد ذلك حمل أحلامه وأمنياته وسافر إلى القاهرة ليكتب عدة سيناريوهات، تمتعت فى أغلبها بتلك النزعة الواقعية، وملامسة قضايا الناس عبر انتصاره للشرائح الشعبية.

ظل بشير الديك وفيًّا لأصدقائه، والتزم بحضوره، لتأبيد زملاء البدايات فى الانتخابات، منهم: على زهران الكادر العُمّالى، وأنيس البياع، الشاعر الجميل الذى انخرط فى السياسة.

تم تكريم السيناريست الموهوب عدة مرات، وشاركت بمقال، وكان ضيفًا فى صالون دمياط الثقافى، الدورة السادسة عشرة.

ومما ذكرته فى هذه المناسبة: «أول تعارف عبر مجلة «رواد» جاء فى أحد الأعداد التى كتب فيها بشير الديك قصيدة بالفصحى، وكان العدد يحوى ملفًّا خاصًّا عن انتخابات الوحدات الأساسية بالاتحاد الاشتراكى العربى، ومن المتقدمين للانتخابات محمد النبوى سلامة وحسام أبو صير. بعدها كنت أجلس مع أبناء جيلى نستمع للأساتذة الكبار، ومنهم: يسرى الجندى، محمد أبو العلا السلامونى، أنيس البياع، السيد النماس، طاهر السقا، الحسينى عبد العال، بشير الديك.

توسمت خيرًا فى بعض الرواد ومنهم بشير الديك حيث كنت أزوره أحيانًا فى عمله بقلم الحسابات بديوان مديرية التربية والتعليم فى موقعها القديم بالقرب من الجمعية الاستهلاكية والمطلة على النيل.

أتذكر أننى استعرت ديوانًا شعريًّا من مكتبة «الجامعة الشعبية» لشاعر سودانى، هو «جيلى عبد الرحمن» وعنوانه «الجواد والسيف المكسور»، وطلبت منه أن يشرح لى بعض التراكيب اللغوية التى وردت فى نصوصه، فجلسنا فى «كازينو أنسطاسى»، ووجدت أنه قارئ ممتاز للتراث الشعرى، ومحلل بارع لتلك النصوص التى استغلقت علىَّ. كان انطباعى عنه أنه كاتب يريد أن يأخذ بيد الجيل الجديد الذى أتى بعده، وهو نفس الشىء الذى وجدته فى البياع والسلامونى والدابى، وإلى حدٍّ كبير مع الشاعر السيد النماس حيث كان يستضيفنا ببيت والده بحارة البركة».

واستطردت قائلًا فى تلك الشهادة: «حصل على بكالوريوس التجارة جامعة القاهرة فى يونيو ١٩٦٦. وقد ذهب إلى القاهرة فى مغامرة غير مأمونة العواقب، والتحق بوظيفة مماثلة لخبرته فى مديرية التربية والتعليم بدمياط، لكنه حمل معه طموح كاتب كان يحاول العثور على نغمته الخاصة فى دنيا الكتابة، صحيح أننى كنت أعرف حبه الشديد للأدب الروسى الكلاسيكى وبالأخص السرد الروائى ممثلًا فى ديستوفيسكى، وأحسب أنه كان يمثل قيمة عظمى له.

وقد كنا نتسقط أخبار بشير الديك حتى برز اسمه مع بعض الأفلام التى نجحت فى السوق، ورويدًا رويدًا تأقلم الكاتب مع الجو الفنى بالقاهرة، وظل متسلحًا بما استقر فى وجدانه من أن تكون كتاباته ومعالجاته الفنية ذات نزوع اشتراكى».

أضيف فى نفس الشهادة: «حين ظهر فيلمه العلامة «سوق الأتوبيس» الذى أخرجه عاطف الطيب بنفسه السينمائى المشبع بالعذوبة والجمال، تلقاه الواقع الثقافى بترحيب حار، وقد ساعده فى ذلك سيناريو متماسك، والحكاية عاشها الديك بنفسه، فهى لأسرة من دمياط تعرضت بعد مرض الأب لخطر رهان الورشة، ومن يدقق فى الحوار والمناظر التى التقط بعضها فى مدينتى دمياط ورأس البر سيدرك على الفور أن بشير الديك قد حمل معه خريطة الواقع المصرى الشعبى وجعل من دمياط نموذجًا».

كان هذا الفيلم بالذات فى تصورى حاسمًا كى يصعد صديقنا ليصبح واحدًا من أهم كتاب السيناريو للأفلام المصرية، خاصة أن الفيلم يعلن عن انحياز اجتماعى وفكرى للطبقات المهمشة.

أشير لأفلام أخرى عبرت عن فكره التقدمى: «ضربة معلم»، «ضد الحكومة»، «ناجى العلى»، «ليلة ساخنة»، «موعد على العشاء»، «الحريف»، «امرأة هزت عرش مصر»، «حلق حوش»، «أبناء الشيطان»، «الجاسوسة حكمت فهمى».

سيكون لنا وقفة نقدية مع بعض أعماله إن شاء الله. رحم الله بشير الديك، وغفر له.



محمد جبريل العائد إلى بحرى

فى التاسع والعشرين من شهر يناير الماضى، رحل عن عالمنا الكاتب الكبير محمد جبريل، عن عمر ناهز السابعة والثمانين، بعدما خلّف وراءه ثروة إبداعية عظيمة. وقد أعدت المجلة ملفًا عنه، شارك فيه نخبة من الكتاب الذين فتنهم عالمه الإبداعى.

فى هذا الملف: حوار لم يُنشر من قبل، أجراه: أحمد فضل شبلول، بعنوان: «جبريل.. كيف كان يكتُب؟»، وكتب محمد السيد إسماعيل قراءة بعنوان: «الرواية والتاريخ «إمام آخر الزمان» نموذجًا» أما محمد سالم عبادة، فجاءت قراءته بعنوان: «الحرم المدنَّس: قراءة فى رواية «الجودريَّة»، كما تنشر المجلة مقالين للكاتب محمد جبريل، كان قد أرسلهما ليُنشرا فى مجلة الثقافة الجديدة، ضمن باب «ع البحرى» الذى اعتاد أن يطل من خلاله على قراء المجلة، هما: «الأرمن.. وصيد العصارى» و«شارع الميدان» ويُختتم الملف بدراسة ببليوجرافية أعدها: شوقى بدر يوسف، عن مسيرة الراحل الإبداعية.

حوار لم ينشر من قبل مع الكاتب الراحل محمد جبريل

جبريل.. كيف كان يكتب؟

بزغت فى سماء الإبداع العربى فى العقود الأخيرة، أسماء مهمة فى مجال الرواية والقصة القصيرة بعد جيل نجيب محفوظ ومحمد عبد الحليم عبد الله وسعد مكاوى ويوسف السباعى وإحسان عبد القدوس وغيرهم، من هذه الأسماء الكاتب المبدع محمد جبريل، الذى اتخذ من حى بحرى بالإسكندرية، أرضية إبداعية، وعالمًا موحيًا، لمعظم روايته وقصصه القصيرة.
ومن أهم أعمال جبريل الروائية «رباعية بحرى» التى أرى أنها من الممكن أن تعادل إن لم تكن تتفوق على «رباعية الإسكندرية» للورانس داريل، مع فارق جوهرى هو أن كل أبطال جبريل فى تلك الرباعية، هم من أبناء الإسكندرية، وليسوا من الجاليات الأجنبية التى عاشت فيها، كما هو الحال فى رباعية داريل حول هموم الإبداع، ولحظات الإشراق والتجلى، والكتابة والطباعة، وشواطئ أخرى، يدور حوارنا مع المبدع محمد جبريل.

أجراه: أحمد فضل شبلول

- السؤال التقليدى يدور دائمًا حول العلاقة بين الكتابة وحرية التعبير، دعنى أعدّل قليلًا من صيغة السؤال، وأسألك بدايةً عن الطباعة وحرية التعبير؟

اقترن ظهور الطباعة بقدوم الرقابة والمحاذير والقيود. كانت حرية التعبير مطلقة فى أزمنة المخطوطات التى يجرى نسخها، فلم يكن من المتاح انتشارها على مستوى القراء العاديين، فى المجتمع والأسرة والأفراد، وهؤلاء هم الذين نشأت المحاولات لحمايتهم، مما يهدد أخلاقياتهم أو أعرافهم الثابتة.

ولعله يمكن القول إن ثورة الطباعة أفرزت بعض السلبيات، أخطرها تراجع حرية الإبداع فى مواجهة المحاذير التى تضعها المجتمعات حماية لمعتقداتها وعاداتها وتقاليدها. عرف العالم آنذاك ما يطالعنا الآن على واجهات دور السينما: «للكبار فقط!».

-وهل تأثر الأدب بإمكانات الطباعة المستحدثة ؟

فى ظنى أن الأدب لم يتأثر بإمكانات الطباعة المستحدثة، والتى تحولت بها ثقافة المطبوع إلى ثقافة إليكترونية. الكتاب - سواء كان ورقيًا أم إليكترونيًا - وسيلة لنقل الأدب. التصور بغير ذلك هو تصور للعربة التى تجر حصانًا!

- نتحدث عن أعمالك المطبوعة، وهى كثيرة حقًا، ولكن دعنا نتوقف عند أعمالك السيرية، والتى منها: «حكايات من جزيرة فاروس» و«الحياة ثانية» و«مد الموج» وربما غيرها، هل كتبت بالفعل سيرتك الذاتية من خلال هذه الأعمال، أم إنها مجرد إشارات؟



لعلى أوافق فدوى طوقان فى أن السيرة الذاتية فيها معنى التطهر الحقيقى. أنت تكتب تجربتك الحياتية، فتتحرر من وقعها وألمها. يجدر بى أن أعترف أن البوح، الفضفضة، رواية ما تحمله النفس من حكايات وذكريات. ذلك كله هو الذى دفعنى إلى كتابة حكايات عن جزيرة فاروس، والحياة ثانية، ومد الموج. لم تشغلنى الدروس المستفادة التى يمكن أن يحصل عليها الآخرون، ولا العبرة التى ينبغى أن يخرج بها قارئ تلك الكتب. لم يشغلنى إلا ضرورة الكتابة وحدها. لا أدرى المعاناة التى ربما كنتُ سأحياها لو لم أخلُ إلى القلم والأوراق، وأكتب ما كتبت.

- إذن كيف تقيّم رحلة الكتابة طوال العقود السابقة؟

أثق أن الكتابة خلقت لى، مثلما خلقت أنا للكتابة. لم أتصور نفسى نجّارًا ولا سبّاكًا ولا كهربائيًا ولا حلّاقًا ولا مهندسًا. لم أتصور نفسى فى عمل آخر غير القراءة والتأمل والكتابة. هذا هو العالم الذى لا أذكر متى كان تعرفى إليه، لأن البداية تتصل بمرحلة الطفولة، منذ اكتشفت القراءة فى مكتبة أبى.

اتخذت فى حياتى الكثير من القرارات، لكن تظل «الكتابة» هى القرار الأهم فى حياتى كلها. الكتابة تعطينى - فى ذاتها - متعة شخصية. الأدق أنها تعمق إحساسى بالحياة، بواسطة القراءة والتأمل والتعرف على الخبرات، والإفادة من الأحداث والشخصيات - أو خلقها - فى صياغة عمل إبداعى. إن توقفى عن الكتابة يعنى توقفى عن الحياة نفسها، عن التقاط الأنفاس، وإعادتها. الكتابة تعويض مؤكد عن عزلتى الاجتماعية. إنها وسيلتى للتواصل مع الغير. ولعلى أذكر قول كافكا: «الأدب هو حياتى، ولا أريد، ولا أقدر أن أكون غير ذلك».

-هل هناك دخل لإرادة الكاتب فى هذا المجال الحيوى؟ أم إن المسألة تتم بطريقة عفوية، أو فلنقل بطريقة غير إرادية؟

أزعم أن للإرادة دورها الذى أقدره لها، وأشكرها عليه، لأنى عزفت عن السير فى طريق خاطئة، كانت ممهدة وسهلة، وأفقها يشى بمغريات جميلة. أقنعتنى إرادتى - ولعلى أقنعتها - أن الطريق الأخرى أفضل، رغم المشقة.

- تنويعًا على سؤال السيرة، هل تجد نفسك فيم تكتب؟

حين أعود إلى قراءة ما كتبت، فإنى أكتشف أنى وضعت نفسى فى تلك الكتابات. إن معظم ما أكتبه يستمد أحداثه وشخصياته من حياة عشتها، وشخصيات تعرفت إليها. لعل «مد الموج» و«أغنيات» أشبه بالجرى على بقايا الليمونة على حد السكين، محاولة لانتزاع ما تبقى من قطرات. سيرتى الذاتية موجودة فى كتاباتى، سواء تلك التى تروى السيرة بصورة مباشرة، أو من خلال تناثر

ملامحها وقسماتها فى الأعمال الإبداعية. أفضل أن يلجأ إليها القارئ، بدلًا من الأسئلة المباشرة، والأجوبة المباشرة. والحق أنى لا أهدف بها إلى تحقيق الإصلاح الاجتماعى، ولا إلى تبديل الأوضاع السياسية، ولا لإعطاء المثل، أو الإشارة إلى الأخطاء التى ربما وقعت فيها، فيتجنبها القارئ. بل إنى لا أجد فيما بلغته ما يمكن نسبته إلى النجاح، بحيث أكشف للقارئ أسرار ذلك النجاح.

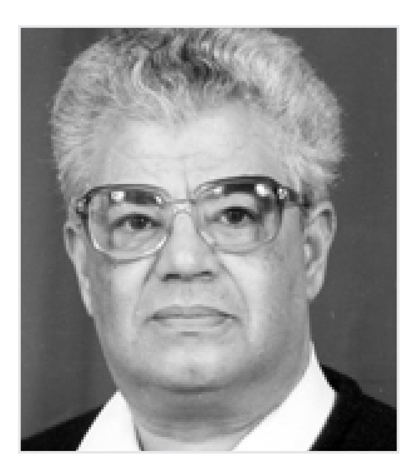
- حدثنا إذن عن لحظة الإبداع النوارنية لديك؟ وهل تجلس فى انتظار ما يسمى بالإلهام؟

لحظة الإبداع ليست هى لحظة الجلوس للكتابة. للإبداع فترة اختمار قد تمتد أيامًا، أو شهورًا، لكن الإبداع ليس وليد اللحظة، ولا وليد المصادفة.

لعلى أنفق الكثير من الوقت بما يمكن تسميته الإعداد، أو التهيؤ للكتابة. أنشغل بأشياء لا قيمة لها وتافهة، تجربة القلم، مسح ما على الطاولة أو المكتب، من غبار أو أوساخ، لملمة الأشياء المبعثرة. وبمعنى آخر، فإنى أرش الماء أمام الدكان، وأنظفه جيدًا قبل أن أبدأ فى مزاولة نشاطى.

مع ذلك، فإنى أستدعى ما يسمى بالإلهام، ولا أجلس فى انتظاره، أشفق على ذلك الفنان الذى جلس ساكنًا أمام حامل اللوحة، وفى يده الفرشاة ساكنة كذلك، مترقبًا أن يهبط عليه الإلهام. لا أذكر أنى مارست لعبة وقت الفراغ، فأنا أحاول أن أفيد من كل لحظة. أكتب، أو أقرأ، أو أنظم أرشيفى، أو أتأمل. ربما انشغلت بشيئين فى وقت واحد. إذا أجهدنى التعب، أو تعكر مزاجى لأى سبب، انصرفت إلى استخلاص القصاصات التى تهمنى من الصحف.

لحظة الإبداع تواتينى فى لحظة لا أتوقعها. كالانبثاق المفاجئ، كالومضة. لعلى أكون منشغلًا بفكرة أو أخرى، أو عمل آخر، تمامًا. ربما تنبثق الفكرة فى أثناء القراءة، قراءات منوعة لا صلة لها بالفكرة التى تنبثق فجأة. أتناساها، أو أرجئ التفكير فيها. تعاودنى، أو أنساها. تفرض إلحاحها فى اللحظة نفسها، فأنحِّى كل ما بيدى، وأبدأ فى الكتابة. أواصل الكتابة دون أن ألاحظ انقضاء الوقت. أكتب بسرعة شديدة، لا أعنى بتحسين الخط، وإنما تشغلنى الكتابة، ولو بخط أعجز شخصيًا عن قراءته. ما أريد كتابته أسرع دائمًا من عملية التسجيل، من جرى القلم على الورق. وبالطبع، فإن الفكرة ربما تكون قد شغلتنى من قبل كثيرًا، أتأملها، أقلبها، أحاول استكناه الأحداث والنفسيات والدلالات، ثم أنصرف عن ذلك كله إلى فكرة أخرى، أو عمل آخر، لكن الفكرة الأولى ما تلبث أن تعود. أنشغل بها ثانية، ثم أنساها، وهكذا. وعمومًا، فإنى أفضل أن أكتب بدلًا من أن أتكلم. أذكر قول همنجواى: «عندما أتكلم فلن يعدو الأمر مجرد كلام. أما عندما أكتب فإنى أعنى ما كتبته على الدوام».



- أى لحظات الإبداع أصعب فى تقديرك: لحظة البداية، أم لحظة النهاية؟

أصعب اللحظات عندما أضع الأوراق البيضاء أمامى، أحاول الكتابة فلا تواتينى الفكرة، بل ولا تواتينى القدرة على الكتابة. تختلط اللحظات والمعانى والكلمات، فهى لا تتصل، ولا تتسق.

لولا شعور يداخلنى - على نحو ما - بأن العمل الذى أعدّ لكتابته أفضل من الأعمال التى سبقته، ربما ما أقدمت على كتابته. ربما تواتينى فكرة ما. أحاول البدء فى كتابتها فلا أوفق. أعاود المحاولة أكثر من مرة فيواجهنى الفشل. أزمع أن أنسى الفكرة تمامًا، لكنها فى لحظة ما تلح فى أن تكتب نفسها، فلا أترك القلم والورق حتى أتم مسودتها الأولى!

- هل تُطلع أحدًا من أصدقائك على مسوداتك الإبداعية؟

أنا ممن يفضلون أن يبدى أصدقائى - ليسوا جميعًا أدباء بالضرورة - آراءهم فى مسودات أعمالى قبل أن أدفع بها للنشر. أفيد من الملاحظات التى تناقش المعلومة، وتكشف ما قد يتسم بها من أخطاء، مبعثها الحرص أن تكتب (القصة- الرواية) نفسها. لا ملفات مسبقة، ولا بيانات شخصية، أو ملامح أو أحداث، تشكل قوامًا للعمل الإبداعى.

- ألا يصيبك السأم فى وقت من أوقات الكتابة؟ أو فى مرحلة من مراحلها؟

أيًا كان إقبالى على عمل ما، انطلاقًا من حبى له، فلا بد من لحظات يحل فيها السأم، ساعة أو اثنتان أو ثلاث، ثم أتوقف. أشعر بحاجتى إلى فعل شىء مغاير، ويبدو لى كل شىء سخيفًا وبلا معنى.

- إذن حدثنا عن عاداتك فى الكتابة؟

عاداتى فى الكتابة..

أذكر قول برناردشو: القاعدة الذهبية هى أنه ليس ثمة قاعدة ذهبية. وقد تعلمت ألا أحاول الكتابة فى ظروف غير مواتية: الرغبة فى النوم، توعك المزاج، الانشغال بقضايا ملحة، خاصة أو عامة. أنا أكتب لأنى أستمتع بالكتابة.

- هل تكتب عن كل شىء تقابله فى حياتك، أم أن هناك اختيارات معينة؟

تمنيت ذات يوم أن أتخذ القرار نفسه الذى اتخذه همنجواى بأن يكتب قصة عن كل شىء عرفه، وقصة عن كل شىء يعرفه. لكن الأمنية ظلت فى إطارها، لا تجاوزه. وحتى الآن، فإن لدى الكثير الذى أريد أن أقوله: أفكار هلامية، وضبابية، وواضحة. ما يدخل فى إطار الإبداع، وما يقترب من التنظير، وما لا يجاوز حد القراءة الإيجابية. أنا أكتب ما يلح علىّ، ما يفرض نفسه. أكتب وأكتب وأكتب. لا أخطط لشىء، وقد تخطر على بالى أفكار تبدو فنًا جميلًا، وحين أبدأ فى تسجيلها على الورق، تتحول إلى ملامح باهتة أو فاقدة المعنى.

أصارحك أن أى عمل ينتهى على نحو مغاير، ربما إلى حد التباين، مع الفكرة التى كانت تشغلنى. تحل شخصيات، وتختفى شخصيات، وتظهر أحداث بدلًا من أخرى، تصورتها. يأخذ العمل الإبداعى فى أثناء كتابته طريقًا لم أكن تعرفت إلى ملامحها. وأحيانًا، تتسع الرؤية، وتبين الملامح والقسمات، فأشاهد من التقيت بهم فى مراحل عمرى المختلفة، وأستمع إلى أحاديثهم، وأناقشهم.

- أيهما تحرص عليه أثناء عملية الكتابة: المتعة أم المعنى والدلالة؟

المقولة، الدلالة تهمنى فى أى عمل أكتبه. تهمنى متعة الكتابة فى ذاتها أيضًا. لذة النص التى يشعر بها القارئ أثناء القراءة، هى لذة النص التى يشعر بها الكاتب فى وقت الإبداع.

- بعد الانتهاء تمامًا من عملية الكتابة، هل تعود مرة أخرى، إلى ما ظننت أنك انتهيت منه؟

أنا أحب أن يتأمل المبدع تجربته، ينوع على

نغماتها، يحيل كل تجربة إلى مرحلة لها سماتها الفنية واللغوية. ذلك ما فعله بيكاسو فى مراحله المتعاقبة، وذلك ما فعله نجيب محفوظ منذ مجموعته «همس الجنون» إلى «أحلام فترة النقاهة»، مرورًا بالروايات الفرعونية، ومرحلة الواقعية الطبيعية، فالمرحلة الرمزية، ثم مرحلة الواقعية النقدية. من المهم أن يمضغ المبدع تجربته، ولا يبتلعها.

أوافق كافكا على قوله: «إن العمل الذهنى يفصل المرء عن الجماعة الإنسانية، لكن العمل اليدوى يقود الإنسان إلى الناس». مع ذلك، فقد حاولت دومًا أن أقترب من الناس. أن أحيا مشكلاتهم وما يعانون.

- إذن فى أى مكان ترتاح للكتابة؟ فى البيت، فى الكافتيريا، فى النادى، على المقاهى، على الشواطئ... إلخ؟

فى بيتى، أشعر بالاطمئنان والهدوء، لا يشغلنى إلا القراءة والكتابة والتأمل. أنفض عن رأسى صور الرداءة التى تطالعنى بمجرد أن أنزل إلى الطريق، وأنا أقود السيارة، فى الأوتوبيس، فى لقاءات العمل والصداقة -الصداقة! تصور؟!- فى كل ما ألتقى به.

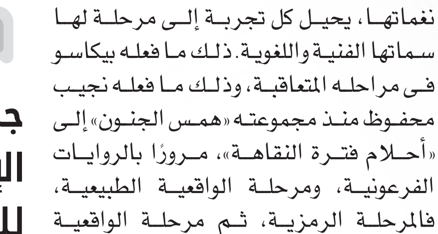
أنا لا أحتاج إلى أقنعة من أى نوع، ولا لأى سبب، لأنى لا أحب المشاركة فى الحفلات التنكرية.

مع ذلك، فإنى أحلم بامتلاك البلورة السحرية، أو بساط الريح، أو طاقية الإخفاء، أو لو أن طائر الرخ حملنى بين جناحيه. حينئذ سأرى العالم. ما يصعب أن تتيح لى الظروف رؤيته.

-هل تحسّ أن أعمالك تنويعات على لحن واحد، أم أنها ألحان مبعثرة، لا يجمعها سوى اسم محمد جبريل؟

لا يشغلنى إذا جاءت بعض أعمالى تنويعًا على لحن واحد، بحيث تتشابه الدلالات، لكنها تختلف فى التقنية. ربما أكتب فى الموضوع الواحد، الفكرة الواحدة، القضية الواحدة، بضع مرات. لكننى أحرص أن يكون تناولى فى كل مرة مختلفًا على المستويين التقنى والدلالى.

لا يغضبنى القول، بل لعلى أكره، أنى أعيد كتابة الرواية الواحدة فى أكثر من عمل. قد تتكرر الدلالة، ذلك لأنى أومن بفلسفة الحياة التى تجد تكاملها فى مجموع أعمال الكاتب. لكن الفنية تختلف بالتأكيد بين عمل وآخر. إن صورة كل عمل تتخلق من داخله، يكتسب فى عملية الكتابة قسماته وملامحه، ويكتسب فنيته.



جبريل: معلومات الإنترنت ليست إلا للكسالى

- هل تشعر أن هناك أزمة ما فى حياتنا أو حركتنا الثقافية؟

هناك بالفعل أزمة فى حركتنا الثقافية، وأطراف الأزمة موجودون فى الصورة، يشكلون ملامحها وقسماتها وأبعادها المختلفة من ألوان وظلال وعمق. وأحدد الأزمة بأنها الشللية المعلنة التى صارت فيها طبيعة العلاقات بين المثقفين. إنهم ينقسمون بصورة أساسية إلى يمين ويسار، وتتفرع من نهرى التقسيم روافد لا حصر لها، تشكل فى مجموعها ما أسميه بالشللية، وإن كان تأثيرها السلبى يتجاوز هذه التسمية، ويمثل عائقًا فعليًا أمام تطور حركتنا الثقافية، بل ويسهم فى تشويه صورتها تمامًا. ويكفى أن المثقفين الذين يرفضون الانتماء لهذه الشلة أو تلك، ويفضلون الانتماء لقضايا بلادهم وحدها، يجدون أنفسهم فى حصار من التعتيم والتجاهل، وانعدام فرص النشر. ولعلى أذكر صديقًا شاعرًا رحب بانضمامه إليه حزب معارض، ووعدوه بأنهم سيجعلون منه أهم شعراء مصر! فلما تخلى عن عضوية الحزب، لأسباب موضوعية، أصبح شاعرنا فى المعسكر المعادى، وحق عليه ما على الأعداء من اتهامات، أو مؤامرات تعتيم. نحن فى حاجة إلى مؤسسة تهبنا حلًا إيجابيًا لتجاوز هذه المأساة التى تعانيها حياتنا الثقافية، فلا يشغلها إن كان الكاتب ينتمى إلى يمين أو يسار، وإنما يشغلها، ويسعدها، أن يكون الكاتب مهمومًا بقضايا بلاده، ومهمومًا بالإضافة وطرح الحلول.

- باعتبارك تقيم فى القاهرة الآن، ماذا عن أدباء القاهرة، والأقاليم؟ وهل تؤمن بهذه التفرقة؟ أو بمصطلح: قاهرة وأقاليم؟ وكذلك ماذا عن تقسيم الأدباء إلى أجيال، هذا من جيل الستينات وذاك من جيل السبعينات، وآخر من جيل التسعينات، إلى آخره؟

رأيى الذى لم أتحول عنه أن الحياة الثقافية الحقيقية توجد فى الأقاليم، أدباء الأقاليم إن صحت التسمية، التسمية الأدق فى تقديرى الأدباء الذين يقيمون فى الأقاليم يبتعدون عن كل المؤثرات الملونة والمبهرجة والزاعقة. الكلمة الجادة شاغلهم، وطابع البريد جسر اتصالهم بالقارئ، وحين يجد عمل لأحدهم سبيله إلى النشر، فمعنى ذلك أن هذا العمل يستحق النشر بالفعل، فلا واسطة، ولا علاقة خاصة، ولا شبهة تأثر من أى نوع. لقد وجد المحرر أن ما تحويه الرسالة القادمة من الأقاليم تضم أعمالًا صالحة للنشر، فنشره. بينما يهمل ربما محاولات من القاهرة جاءت مصحوبة بتزكيات وتوصيات وبطاقات الأصدقاء. إن الأدب السرى، أو أدب الأدراج - أعنى المحاولات التى لم تتح لها حتى الآن فرص النشر- لو أنه رأى النور، فستتغير بالتأكيد خارطة الحياة الأدبية فى بلادنا. من تسلط عليهم الأضواء سيلوذون بالظل البارد. أما من يعانون خفوت الصوت فى امتداد أقاليمنا، فإنهم يتوقون والقراء إلى القيمة الممتازة لمعطياتهم، وأن الابتعاد عن المركزية، عن القاهرة، كان هو الحائل دون ذلك.

ولعل الظاهرة التى تكاد تنفرد بها حياتنا الثقافية، أنها تتسم بتقسيم الأدباء إلى كبار وشباب، وهو تقسيم لا يكتفى بحد العمر، لكنه يتجاوزه إلى المكانة الأدبية، والمقابل المادى، وفرص النشر. حتى لو كان الأديب الأكبر سنًا أقل موهبة من الأديب الأكثر شبابًا. والأمثلة لا تعوزنى، فهى كثيرة، وإن كان أشدها غرابة وقسوة حين شطب محمد حسنين هيكل اسم أحمد هاشم الشريف من قصته «اللصوص» بحجة أن تقاليد الأهرام تمنع النشر للأسماء الشابة. وظهرت القصة لقيطة بلا أب. وكان رد الفعل الذى أحدثه السؤال عن كاتب القصة قد أفاد أحمد هاشم الشريف أضعاف ما كان سيحدثه نشر الاسم!..

- أعمالك كثيرة ومتعددة، ما بين الرواية والقصة القصيرة والمقال الصحفى والبحث الأدبى.. إلخ؟ ترى ما موقف النقد من هذه الأعمال؟

أصارحك بأن أعمالى قد وجدت حفاوة من الدراسات الأكاديمية، بعكس الحال مع الأقلام الإعلامية التى تضع كتاباتها وفق حسابات لا أعرفها. من ناحيتى فأنا لم أسعَ إلى الانضمام لشلة، لكنى أرحب بطابع البريد مادام الإبداع الذى أتى به متفوقًا ويستحق النشر. لا أتوقع مقابلًا ولا منفعة متبادلة. ولعلك تلاحظ أن الفترة التى ابتعدت فيها عن الصحافة، لقيت أعمالى اهتمامًا أكاديميًا واضحًا. إنى أضع الأمل فى الأجيال الطالعة من الدارسين،



لتعيد رسم الخارطة الإبداعية، وتطهر التربة الأدبية المصرية من الأعشاب الضارة والنباتات الطفيلية التى لا تهب ثمارًا ذات قيمة.

- أرى أنك أفدت كثيرًا من الموروث الثقافى (إمام آخر الزمان نموذجًا) ومن الاحتكاك مع الغرب (الشاطئ الآخر نموذجًا) فى أعمالك؟ إلى أى حد وصلت هذه الإفادة؟

أحاول أن أفيد من ثقافتى الموروثة والمكتسبة، وأن أتمثل ثقافات أخرى أجد فيها تواصلًا أو امتدادًا لثقافتى الخاصة. ضرورة التواصل مع التراث والموروث لا تعنى الانكفاء على الذات، ورفض التراث والموروث العالمى، أو حتى الانعزال عنهما. نحن - كإنسانيين - ننتمى إلى هذا العالم باختلاف ثقافاته، وتنوع حضاراته، ويجدر بنا أن نفيد من ذلك فى إثراء تجاربنا الإبداعية، بتعدد المنابع التى تنهل منها.

- أيضًا أفدتَ كثيرًا من عالم البحر، وبحر الإسكندرية على وجه التحديد، هل انعكس ذلك على انطلاقك فى الكتابة؟

وهبنى البحر رحابة الأفق. أرفض أن تقيد حركتى ولا آرائى، ولا أن تحد انطلاق مخيلتى محظورات من أى نوع. أنا أكتب حتى ما قد يرفضه الرقيب فى داخلى، انعكاسًا لمطالب الرقيب المجتمعى. لا يشغلنى أن وجد سبيله إلى النشر، أم أودعته أدراج مكتبة. وما أكثر ما تحتفظ به هذه الأدراج من أوراق.

- هل تعتقد أن الإبداع، والحرية، والحياد الفنى، عناصر متلازمة؟

الأصل فى الإبداع هو الحرية، وإن أشار البعض إلى أنه عندما يدور الصراع فى داخل الفنان، بين حرية الإبداع وأخلاقيات المجتمع، فإنه يجب أن ينتصر للخيار الثانى. الفنان فرد كمبدع، لكنه كمواطن عضو فى مجتمع يصعب أن يهمل معتقداته وتقاليده وأعرافه. أما عن الحياد فأنا أرفض الحيادية فى الفن، ولا أتصورها. لا أعنى التقريرية والجهارة والمباشرة، وإنما أعنى التعبير عن فلسفة حياة الكاتب من خلال إبداع يتسم - ولو فى ظاهره- بالعفوية.

- هل أنت مثلما كان نجيب محفوظ موظفًا ملتزمًا فى حياته الوظيفية؟

لم أحب الوظيفة يومًا، الأوامر والعلاوات والترقيات وإنذارات الفصل. كثيرًا ما كنت أتذكر قول بلزاك لطبيب الأسرة الذى كان ينصحه بقبول الوظيفة: «إننى لا أريد - بأى ثمن كان ذلك الشىء المقوت الذى يسمونه «وظيفة». إننى لست، ولن أكون أبدًا، حصانًا يعلق فى عربة».



الكتابة خُلقتْ لى مثلما خُلقتُ لها

- ولكن ألست معى أن الكتابة والإبداع لا يؤكلان عيشًا فى هذا الزمن، وبالتالى لا بد من الاعتماد على وظيفة ما، يقيم راتبها الأود؟

ليس المبدعون العرب وحدهم هم الذين يعجزون عن أن يصبح إبداعهم مصدر رزق لهم. هذا هو الحال فى معظم بلاد ما يسمى بالعالم الثالث، الآلاف القليلة من النسخ لا يمكن أن تدر عائدًا يتقاسمه المبدع بالنسبة الأقل، والناشر بالنسبة الأكبر!

- إذن فى ظل هذه الأمور، ما مستقبل الأدب فى بلادنا؟ وخاصة ونحن نعيش فيما يسمى بعصر المعلوماتية، والثورة التكنولوجية؟

السؤال كبير، ويحتاج إلى إجابة مطولة، لهذا فإنى أكتفى بالتأكيد على مستقبل الأدب من حيث هو كلمة يكتبها المبدع ليقرأها المتلقى.

يبدو المستقبل - فى ضوء تلك النظرة المحددة - غاية فى القتامة، فالكتاب ترتفع أسعاره بمناسبة، وبلا مناسبة، بحيث لم يعد يقوى على شرائه إلا القلة التى غابت عن غالبيتها عادة القراءة. أحزن، وأنظر إلى المستقبل بقلق، وأنا ألحظ كومات الكتب المرصوصة فى المكتبات، وعند باعة الصحف، دون أن تجد من يشتريها، اللهم إلا الكتب الدراسية. وللأسف فإن الحديث عن مستقبل الأدب فى عصر العلم يبدو ثانويًا بالقياس إلى المشكلة الأهم، وهى الموات الحقيقى الذى ينتظر الأدب فى فم غول الأسعار الشرس.. تلك النهاية الحتمية التى لن يمنع حدوثها سوى التدخل المباشر من الدولة، لوضع حد لذلك الارتفاع المتصاعد فى سعر الكتاب، بحيث إن كتاب الماستر الذى كان يجد فيه الأدباء فرارًا من غلاء تكاليف الطباعة والورق إلخ.. قد امتد إليه ذلك الغلاء. أى مستقبل لأدب لا تجاوز معظم إبداعاته أدراج مؤلفيها، فضلًا عن أن الكتب التى يُتاح لها النشر، لا تجد القارئ الذى يقوى على أثمانها المرتفعة!

- أخيرًا ماذا عن تأثير شبكة الإنترنت عليك كأديب وكاتب ومثقف؟

الإنترنت مجرد ذاكرة قد تكون صادقة أو زائفة، والصدق والزيف مبعثهما المواد التى نودعها ذاكرة الإنترنت.

إن المعلومات التى تطالعنا فى الإنترنت ليست مسلمة إلا للكسالى، أو لمن يميلون إلى التصديق، حتى لا يجهدهم البحث والمراجعة. وأخشى أن الصهيونية العالمية تتجه إلى هذا النوع من المتلقين فى تلك المواقع التى تعيد رواية حتى الثابت تاريخيًا بما يخدم أهدافها، فهى تتحدث عن تاريخ اليهود من خلال الأساطير والدعاوى الباطلة والمزاعم المفبركة، مقابلًا لمزاعم يسهل دحضها عن تاريخ هذه المنطقة من العالم.

وإذا كان الصهاينة قد أفلحوا فى استغلال الإنترنت من خلال مواقع تطفح بالكذب والادعاءات الباطلة، فإن من واجبنا أن نفيد من الإنترنت بمواقع تشرح، وتوضح، وتفند، وتعتمد مطلق الصدق المعلومة الكاذبة مهما تتجمل، فإنها لن تصمد أمام المعلومة الصادقة إذا أحسن استغلالها.

أتابع على شبكة الإنترنت الكثير من العناوين والمداخلات فى المواقع المختلفة لشباب عرب، يحاولون توضيح الحق العربى مقابلًا للمزاعم والأساطير والدعاوى الصهيونية، وعنى هؤلاء الشباب من خلال وعى قومى مؤكد بالرد على الرسائل التى تغيب الحقائق عن أصحابها، فلا تظل الساحة الإعلامية خالية إلا من أكاذيب الإعلام الصهيونى وترهاته. وقد أحدثت هذه المبادرات الفردية بالفعل تأثيرًا يصعب إغفاله، لكننا نأمل فى جهد مؤسسى منظم، وفق إستراتيجية واضحة تحسن تفنيد ما هو كاذب، وتقديم المعلومة الصحيحة.

وإذا كانت الحجة المعلنة دومًا هى ضآلة الإمكانيات المادية -كأننا لا ننفق المليارات على إعلام يتجه إلى الداخل، وغير مؤثر- فإن الإنترنت يجمع بين شدة التأثير واتساعه وقلة تكاليفه نسبيًا.

نحن نعيش عصر الإنترنت، وهو ما اعترفت به الصحف العالمية والقنوات الفضائية، فهى تحرص على أن يكون لها مواقع تخاطب بها القرية الهائلة المسماة العالم.

العدو - كما نرى- يحاول الإفادة من هذه الإمكانية فى بث معلومات مغلوطة، وأكاذيب، ووقائع تصدر عن الخيال، ويبقى أن تفيد وسائل الإعلام الرسمية من تلك الوسيلة التكنولوجية المستحدثة، لبث المعلومة الصحيحة عبر جهاز الكومبيوتر الذى أصبح جزءًا من الحياة الأسرية لملايين البشر.

الرواية والتاريخ «إمام آخر الزمان» نموذجًا

شهدت الرواية المصرية منذ نشأتها عودة شبه جماعية إلى التاريخ على اختلاف عصوره، بدءًا من العصر الفرعوني على نحو ما نرى في روايات نجيب محفوظ الأولى مثل «كفاح طيبة» و«عبث الأقدار» و«رادوبيس» ورواية «مليم الأكبر» لعادل كامل، أو التاريخ الجاهلي في رواية «أبو الفوارس» لمحمد فريد أبو حديد، أو التاريخ الإسلامي مثل رواية «فارس بني حمدان» لعلي الجارم ورواية «وا إسلاماه» لعلي أحمد باكثير، ومجمل روايات جورجي زيدان وعبد الحميد جودة السحار. ويمكن وصف هذه المرحلة بأنها كانت كتابة عن التاريخ وتسجيله والتعريف به، لكن تطور الرواية لم يقف عند هذه المرحلة، بل دخل فيما يمكن أن نسميه الكتابة بالتاريخ، بمعنى أن يكون التاريخ مجرد قناع لأحداث معاصرة شبيهة وأن تكون شخصياته رامزة إلى شخصيات حديثة، ويحضرنا في هذا السياق رواية «ليالي ألف ليلة» لنجيب محفوظ و«الزيني بركات» و«كتاب التجليات» لجمال الغيطاني التي جعلها إسقاطًا على ما شهدته مرحلة الستينيات من قهر انتهى بهزيمة ٦٧، ورواية «قالت ضحى» لبهاء طاهر التي يجعل فيها ضحى الوجه الثاني لإيزيس، ورواية «السائرون نيامًا» و«الكرباج» لسعد مكاوي، و«الأسوار» لمحمد جبريل التي قدم فيها سيرة طومان باي تحت اسم «الأستاذ» و«البشموري» لسلوى بكر و«بيت السناري» لعمار علي حسن.

د. محمد السيد إسماعيل

وسط كل هذه الروايات تمتاز رواية «إمام آخر الزمان» لمحمد جبريل بأنها لا تقوم على التصوير المباشر لحقبة تاريخية قديمة (عصر المماليك مثلًا) من خلال شخصية تاريخية محددة مثل «الزيني بركات» مثلًا، لكنها تقوم على توظيف إحدى العقائد «الشيعية» وهي عقيدة الإيمان بالمهدي المنتظر الذي يأتي آخر الزمان لكي يملأ الأرض عدلًا بعد أن ملئت جورًا. ومن الملاحظ أن هذه العقيدة كما تطرحها الرواية ليست أكثر من إطار تاريخي غير مقصود لذاته، وذلك لأن هموم الكاتب هموم معاصرة بطبيعة الحال، وعليه فلم يكن توظيفه لهذه العقيدة الموغلة في القدم إلا لأن لها - بما يرى الكاتب وفيما يؤكد الواقع - امتداداتها المعاصرة، وذلك لأن الكاتب يعالج قضية من أهم القضايا التي لم يتوقف الجدل بل الصراع حولها في الواقع العربي والإسلامي قديمًا وحديثًا، وأعني بها قضية «السلطة الدينية» في مقابل ما يعرف بـ«السلطة المدنية». وهو ما يعني أن قضية الرواية قضية عربية وإسلامية، قديمة ومعاصرة في الوقت ذاته. لهذا كان من الطبيعي ألا يتخذ الكاتب من وطن عربي أو إسلامي محدد مكانًا دائمًا لأحداث روايته، فنراه يشير تصريحًا أو تلميحًا إلى أماكن عربية وإسلامية عديدة، وامتدادًا لهذه العمومية

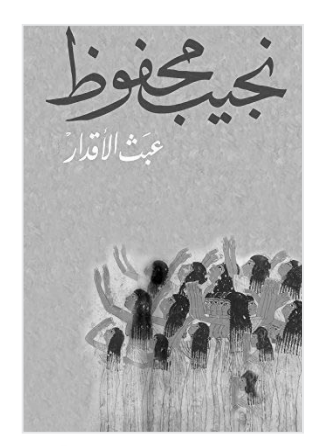


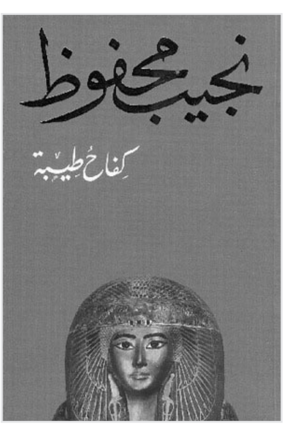
فإن القمع هنا -على عكس الروايات المشار إليها- يتخذ شكل «القرارات» العامة التي تشمل المجتمع بأسره، ففي إحدى مراحل الرواية تتوالى القرارات الظالمة أو المقيدة لأبسط مظاهر الحرية، فيصبح «للحياة خارج البيوت ليلًا عقاب، وللتسلية بالجلوس أمام الدكاكين والشرفات عقاب، وللصفير في مكان عام عقاب ...إلخ»، وتمتد الممنوعات فتشمل «بيع المحصولات لغير الإمام، وبالقيمة التي يحددها، وعمليات الاستيراد والتصدير فهي وقف على الإمام وحده» («إمام آخر الزمان» محمد جبريل ص٤٠ مكتبة مصر ١٩٨٣)، وهي ممنوعات تشير بوضوح إلى فترة تاريخية معاصرة وبهذا يصبح الماضي والحاضر مشكلين لبنية تكاد تكون واحدة. وفي مرحلة ثانية يرسم الكاتب صورة لسياسة «المهدي» (مدعي الإمامة تحديدًا) تقترب كثيرًا من طبيعة الأنظمة المعاصرة، حيث يصبح التأكيد على

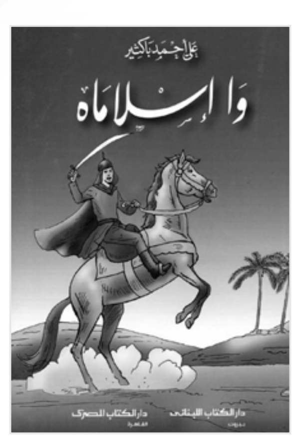
«المظهر» الديني سمة الحكم الأساسية (الرواية ص ٤٦) ويتم تقديم الإسلام بوصفه دين طقوس وشعائر فحسب، في تجاهل واضح لشمولية الإسلام، وتصدر القرارات واجبة التنفيذ كأنها إملاء «الوحي» الإلهي، فيتحول الدين -بناء على هذه الرؤية- إلى قيد صارم يشمل الجميع.

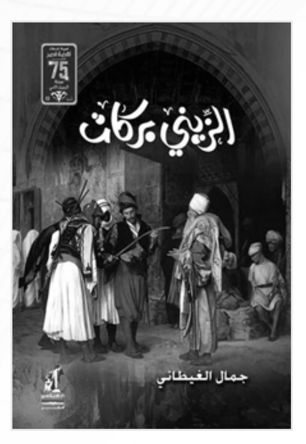
ولا يختلف الأمر كثيرًا في حالة الحكم باسم القانون، حين يكون معبرًا فحسب عن إرادة الحاكم «الفرد»، كما لا يختلف عن الحكم العسكري المستبد، فطبيعة الاستبداد القمعية كائنة في الحالات الثلاثة، وإن ارتدت في كل حالة ثوبًا مختلفًا.

تضعنا هذه المراحل المتعاقبة أمام عدة دلالات هامة، أولى هذه الدلالات أن الانتقال -وليس التغيير- من مرحلة إلى أخرى كان يتم دائمًا على يد فرد، وأن هذا الانتقال كان يحدث غالبًا بعد موت الإمام السابق، وأن الجماهير كانت مغيبة عن المشاركة الإيجابية في كل الأحوال، حيث نراها منقادة باستثناء بعض أصوات المعارضة التي سوف تشمل الجميع في النهاية وراء الفرد الذي يستغل تأييدها وثقتها للوصول إلى السلطة، والدلالة الهامة الثانية أن هذه الدورات المتعاقبة تضعنا أمام دورة كبيرة تكون فيها الدورة الأخيرة هي نفسها الدورة الأولى، وهكذا تصل الرواية والقارئ معًا إلى ضرورة الخروج من أسر هذه الدائرة الكبيرة التي يكون الفرد مركزها، وإلى تأكيد









أهمية دور الجماهير صاحبة المصلحة فى التغيير والإصلاح، والقادرة على الحفاظ عليهما وتطويرهما، وهذا ما تستبطنه الرواية حقيقة، وإن لم تفصح عنه بصورة مباشرة، وتشترك هذه الرواية مع رواية «الكرنك» فى تصويرها لنمو الوعى الجماهيرى بطبيعة ممارسات السلطة القمعية، فرغم حالة الاستلاب التى كانت تؤدى إليها كلمات/ ادعاءات الأئمة المتعاقبين ويقع تحت تأثيرها غالبية الجماهير، فإننا لانعدم -وسط هذا الاستلاب- وجود الأصوات المتشككة والرافضة لما كان يثبته بعض هؤلاء الأئمة لأنفسهم من تفويض إلهى، لأن هذه الأصوات كانت تضيع وسط سحر كلمات الإمام واندفاع الناس نحوه بلا تفكير، وهى حالة تذكرنا بضياع أصوات النقد وسط حالة الاستلاب شبه العام التى أشار إليها راوى «الكرنك» فى قوله «وأى جدوى ترجى من النقد عند السكارى» («الكرنك» ص ١٢) لكن أصوات النقد فى رواية «إمام آخر الزمان» تستمر وتزداد فها هو «على عبد الحسين» الذى كان يميل دائمًا إلى التبرير نجده لا يحتمل ما آلت إليه الأمور (الرواية ص ٦٣)، وهكذا تستمر أصوات الاعتراض حتى تصل إلى وعيها العميق بأهمية دور الجماهير كما يلخصه قول «ياقوت نافع» فى نهاية الرواية: «سيكون كل شىء على ما يرام حين يسقط النظام على أيدى الجماهير وليس عن طريق فرد أو أفراد أيا كان أو كانوا» (ص٢٠٦).

تتوقف الرواية -كما يمكن أن نستنتج مما سبق- أمام ظاهرة «تزييف الوعى»، لكن محمد جبريل يجعل من قناع السلطة الدينية أساسًا لكل هذه المظاهر، فلا شك أن تعلق الناس بـ«إمام آخر الزمان» وتشوقهم لظهوره وانتظارهم السلبى له، كان من الأسباب القوية لظهور كثير من المنتحلين لشخصيته، ووصولهم بهذا الانتحال والادعاء إلى السلطة، ومن هذه الادعاءات القائمة على تزييف الوعى النظر إلى الإمامة بوصفها منصبًا إلهيًا كالنبوة تمامًا، وجعل الأئمة معصومين كالأنبياء ويصبح الأمر النهائى الوجه إلى الرعية هو أن يلزموا سمت هؤلاء الأئمة ويتبعوا آثارهم.

ومن مظاهر تزييف الوعى أيضًا التأكيد على عدم جواز استخدام «العقل» بوصفه مدخلًا إلى وسوسة الشيطان «أما إذا كان النقاش تدعيمًا لرأى الإمام فهو النقاش المستند إلى الإيمان» (الرواية ص٤٢)، فمناصرة الإمام هنا من تمام صحة الإيمان، وبناءً على هذا تصبح الأحزاب -وهذا أيضًا ضرب من ضروب تزييف الوعى- نوعين «حزب الله» وهو حزب الإمام بطبيعة الحال وحزب «الشيطان» أو أحزاب الشيطان وهى أحزاب المعارضة. إن كل ما سبق لا بد أن يفضى إلى نتيجة واحدة هى «استلاب» وعى الجماهير وانقيادهم بلا تفكير وراء قرارات الإمام باستثناء بعض أصوات المعارضة التى أشرت إليها.

ولا تكتفى الرواية باستعراض مظاهر تغييب وتزييف الوعى، بل تعرض لمظاهر الترغيب المخادع، والغريب أن ما بدا منذ البداية أسلوب ترغيب يتحول فى النهاية إلى أداة قمع، فالدين يتم تقديمه فى البداية على أنه الملاذ الأخير والمنقذ من الشرور، لكن فهمه أو تأويله يتحول مع الوقت إلى قيد فتظهر الصورة القمعية للحكم باسم الدين.

وكذلك الأمر بالنسبة للحكم باسم القانون الذى يستبشر الجميع به فى البداية ثم يتحول بعد ذلك إلى سيف مسلط على الخارجين على السلطة، وهكذا فإن الرواية تعرض فى دوراتها المتعددة لمثل هذه الأقنعة الترغيبية وتستمر معها إلى أن تكشف زيفها وتكشف حقيقتها عن أقنعة قمعية قاسية على نحو ما أشرت سابقًا، وعلى مستوى تقنيات الرواية يمكن أن نشير إلى أن تقديم شخصيات الأئمة كان يتم من خلال أنماط التقديم الثلاثة (المباشر، غير المباشر، المزيج)، لكننا نلاحظ أمرًا لافتًا وهو أن الكاتب لا يقدم أسماءهم أو صفاتهم الحسية، بل كان مكتفيًا فقط بذكر أقوالهم وتعليماتهم وأن حياة أغلبهم تنتهى بالموت الواضح أو الغامض أو بثورة أحدهم على الآخر، باستثناء حاكم واحد ذكر اسمه وهو السيد «حسن الحفناوى»، وليس غريبًا أن يكون هذا الحاكم غير مدّعٍ للإمامة وأن تنتهى دعوته الإصلاحية سريعًا بعد اغتياله بأيدٍ مجهولة، ومن المهم أن نشير إلى أن الأئمة قد بدوا وكأنهم شخصية اعتبارية واحدة بوصفهم ممثلين لمطلق السلطة، وهذا ما يفسر عدم ذكر محمد جبريل لأسمائهم أو التمييز بينهم على مستوى الصفات الحسية، كما بدت البنية الزمنية متعاقبة تنتقل من مرحلة إلى أخرى فى اطراد لافت، بالإضافة إلى عمومية المكان وعدم تحديده، ولاشك أن كل هذا مما يجعل هذه الرواية متميزة فى المسيرة الروائية للكاتب الروائى الكبير محمد جبريل، كما يؤكد تميزها بين الروايات التى تعاملت مع التراث وحاولت إسقاطه على الحاضر، أو بتعبير آخر الكتابة به بعد أن شاعت الكتابة عنه.

الحَرَم المدنَّس: قراءة في رواية «الجوديّة»



«عن تاريخ الجَبَرتى بتصرُّف»:

هكذا كان العنوانُ الشارح للرّواية، مكرّسًا استلهامها للتاريخ وإخلاصها لطريقة الكتابة التأريخيّة كما عرفها عبدُ الرحمن الجبَرتيّ؛ مؤرّخ أحداث الحملة الفرنسية على مصر. وقد قسَّم كاتبُنا الكبير روايته إلى أحد عشر بابًا غير معنوَنةٍ، والباب الواحد فصولًا كثيرةً غير معنوَنةٍ هى الأخرى. وبمراجعة ثبَت المصادر التاريخية التى بنى عليها روايتَه يتبيّن لنا أنّه قد استعان بمصادر تنتمى إلى مختلف الأطراف المتنازعة فى سياق الحملة، فقد أثبتَ بين مصادره «مذكّرات ضابطٍ فى الحملة الفرنسية» لجوزيف مارى مواريه، و«بونابرت فى مصر» لكريستوفر هيرولد، و«الحملة الفرنسية على مصر» فى ضوء مخطوط عثمانى لعزت حسن أفندى الدارندلى، فضلًا عن مؤلَّفات الجبرتى، إلى غيرها من مصادر ترى الحملة بأعيُنٍ مصريّةٍ وعثمانيّةٍ تركيّةٍ وفرنسيةٍ وإنجليزيّة. ولذا نرى أنّ العنوان الشارح «عن تاريخ الجبرتى بتصرُّف» مكتنزٌ بالدلالة، فهو من جهةٍ يُفصِح عن انحيازٍ طبيعى إلى النظرة المصريّة، باعتبار الجبرتى مصريًا معاصِرًا للحملة، ومن جهةٍ أخرى يشير إلى استدراكاتٍ على الجبَرتيّ، واختلافاتٍ مع رؤيته بنتِ عصرها، وهى اختلافاتٌ لم يكن هناك بُدٌّ منها؛ فى ضوء التقادُم وانفتاح المعرفة على وجهات نظر الأطراف الأخرى. ويتعزّز هذا (التصرُّف) المُشار إليه فى العنوان حين نصطدم بالتفاصيل التى لا يمكن أن تكون قد وردَت فى تاريخ الجبرتيّ، على غرار الحوارات التى تدور بين نابليون وخاصّة قُوّاده.

محمد سالم عبادة

ضفيرتان سرديّتان:

يمكننا أن نميِّز ضفيرتين سرديّتين فى هذا النصّ الروائيّ، أولاهما تقريريّةٌ توثيقيّةٌ تكاد تتطابق أحيانًا مع لغة الجبرتى وطريقته فى التأريخ، كقول المؤلّف فى الفصل الافتتاحى من الباب الأول: «قدمت الأنباء على يد السعاة من ثغر الإسكندرية، بأنّ الفرنجة نزلوا الشواطئ الشمالية للبلاد يوم الاثنين الثامن عشر من المحرَّم سنة ١٢١٣ من الهجرة النبوية الشريفة». ولعلَّ الملمح الأبرز فى هذه الضفيرة هو التكراراتُ فى مَواضع معيَّنةٍ، والتى تصِل أحيانًا إلى درجةٍ يَصعب معها أن نتبيّن على وجه الدّقّة إن كان الكاتبُ قد نسى أنه قد كتبَ هذه العباراتِ من قبلُ، أم أنّه يهدف إلى شىءٍ ما مِن ورائها! ومن الأمثلة الأوضح لهذه التكرارات قولُه: «خرج الفقراء وأرباب الأشاير بالطبول والزمور والأعلام والكاسات، واختار العلماء زاوية على بك ببولاق، يتلون القرآن ويقرؤون البخارى والأذكار، ويدعون الله فى جنَباتها بنصرة الإسلام ودحر أعدائه». إذ نجد هذه العبارة فى فصلٍ من الباب الأول، وبعدها بصفحاتٍ قليلةٍ نجدُه يقول: «التفَّ المشايخ والمجاورون فى حلقاتٍ داخل الجامع الأزهر، ومعهم مشايخ فقراء الأحمدية والرفاعية والبراهمة والقادرية والسعدية وغيرها من الطوائف وأرباب الأشاير وأطفال المكاتب، يذكرون الاسم اللطيف وغيره من أسماء الله الحسنى، ويقرؤون البخارى والكثير من التلاوات والأدعية والابتهالات الدينية...». هى إذَن تكراراتٌ باختلافاتٍ طفيفةٍ فى المفردات، تؤدّى المعنى نفسَه تقريبًا، والحاصِل منها جميعًا أنّ كاتبنا يقدّم لنا الذّهنيّة الغالبة على المجتمَع المصرى فى ذلك العهد، ويترك لنا أن نراها فى ضوء خلفيّاتنا الثقافيّة المُعاصِرة، فهى ذهنيّةٌ قد نراها واهمةً عاجزةً مستكينةً، وقد نراها معلَّقةً بالسَّماء على نحوٍ لا يفهمُه الغزاة الفرنسيُّون ولا يُسيغونه. لكنّنا على أيّةِ حالٍ لا يمكننا أن نُغفِل تكراراتٍ أخرى تتحدّث عن عزم المصريين على المقاومة بكلِّ ما يصل إلى أيديهم من سلاح على بَساطته وبُدائيّته، وهى تكراراتٌ تجعلُنا نُعيدُ النظر فيما كنّا قد استنتجناه من التكراراتِ الأولى المتحدّثة عن لجوء المصريين إلى حلقات الذِكر وما إليها من طقوسٍ تعبُّديّةٍ، فيَظهر لنا أنها لا تعنى الخنوع التامَّ بقَدر ما تعنى التمسُّك بالسماء.

أمّا الضفيرة السرديّة الثانية فهى روائيّةٌ تخييليّةٌ، نتبيّنها فى وصف الكاتب لشخصيّاته، كقوله: «لم يَعُد المعلم شيحة يصبغ فوديه بالحنّاء. حتى شَعر حاجبيه أهمل صبغه. أحاطت بوجهه دائرةٌ من البَياض...». وهو يستفيد ممّا يتخلّق من مجازاتٍ محتمَلةٍ من هذا الاسترسال فى الوصف، فنقرأ مرّةً ثانيةً عن (دائرة البَياض) المحيطة بوَجه المعلم شيحة، ليُصبح هذا التعبير مخزنًا للدّلالات، فهو يُحيلُنا من جهةٍ إلى أنّ المعلّم شيحة الفُتُوَّة المعروف بقوّته قد تغلَّب عليه الشَّيبُ فسكَن واطمأنَّ وذهَبَت فَورةُ شبابه النَّزِقة؛ مُفسِحةً المجال لحكمة الشَّيب ووَقارِه، ويُحيلُنا من جهةٍ أخرى إلى انجذابه إلى السَّماء من خِلال شيخِه بدر الدِّين المَقدسيّ، وإلى تعلُّقِه بالقرآن وحلقات الذّكر وأضرحة الأولياء. ونتبيّن هذه الضفيرة كذلك فى حوارات الشخصيّات، وهى حواراتٌ على بَساطتها

تُفصِح عن دخائل نفوسهم المتباينة في رؤاها أيّما تباين، ففي فصلٍ من الباب الثاني نقرأ هذا الحِوار الذي يدور حول نابليون:

«قال الشيخ المقدسي: هل قاد حملةً عسكريةً إلى مصر ليُعلن إسلامه؟!

قال مختار الرمادي: إذن علينا توقُّع إمامته للمصلّين في الجامع الأزهر..

قال طُلبة أبو سليمان الكُتبي بالصنادقية: لا تسخر من الرجُل، فهو فيما أرى صادقٌ في إسلامه.

وأردفَ في نبرةٍ واثقة: عرفتُ أنّ القانون الذي جاء به من بلاده من فقه الإمام مالك».

هكذا يشفُّ الحِوار عن تشكُّك المقدسي فيما يعلنُه الفرنسيون من نوايا، وسخرية مختار الرمادي منها صراحةً، واستعداد طُلبة الكتبي الساذج لتصديق هذه المزاعم، ربّما وهو غيرُ واعٍ بأنّه إنما يَفعل ذلك ليبرِّر لنفسِه الخنوعَ والقعودَ عن المقاومة والتسليمَ للغُزاة.

سؤالُ الهُويّة:

في فصلٍ من الباب الأخير يدور حِوارٌ بين مختار الرمادي والشيخ مَديَن الهمشري، والأخير شخصيّةٌ هامشيّةٌ لم تَظهر إلا في هذا المَشهد.

«يقول الشيخ الهمشري: مَطلبُنا هو إجلاء الفرنسيين عن بلادنا، النتيجة لا الوسيلة.

قال مختار: لتظلَّ البلاد في أيدينا، لا في أيدي العثمانية والإنجليز.

اربدّ وجه الشيخ قائلًا: هل تساوي بين القوّات المسلمة وقوّات الكفّار؟ (وأشاح بيده منهيًا المناقشة) قوّات العثمانيين تمثّل دولة الخلافة التي نَدين لها بالولاء.

رمقه مختارٌ بعينين متأملتين كأنه يريد أن يعيد اكتشافه، ثمّ هزَّ رأسه دون معنىً محدَّدٍ، وسكت».

ربّما يتبنّى كاتبُنا موقفَ مختار الرمادي، وإن كان ذلك رجمًا بالغيب في سياق الرواية المُحايد من هذه الناحية. فكما يهزُّ مختارٌ رأسه بدون معنىً محدّدٍ، يَترُكُ لنا الكاتبُ الأمر مفتوحًا ليثير سؤالَ الهويّة المصريّة بين قُرّائه، ذلك السؤالَ الذي لم يُحسَم إلى يومنا هذا.

لماذا الجودريّة في النهاية؟!:

لا نَدخل إلى حارة الجودريّة في قلب القاهرة الفاطميّة إلا في الباب الثالث، بعد مرور ما يزيد على ربع الرواية، ولا يَدورُ فيها من الأحداث بعد ذِكرها الأوّل إلا قليل. فلماذا اختارها مؤلِّفُنا ليعنونَ بها روايتَه؟

ها هو ذا أوّلُ ذِكرٍ لها، يعبِّر عن فكرةٍ تجول بخاطر الشيخ خليلٍ البَكريّ، شيخ الطريقة البَكريّة ونقيب الأشراف بعد رحيل عُمر مكرم إلى بلاد الشام فارًا من قوّات نابليون: «رفضَ القائدُ العامُّ أن يسمّي الجودريّة باسم البَكريّة. هو الأولى بأن يُطلَق اسمُه على الحارة بدلًا من جوذر خادم المَهديّ». إنّها الحارة التي تحملُ اسمَ خادم الخليفة عُبَيد الله المَهديّ، مؤسِّس الدولة الفاطميّة، أي أنَّ حجارتَها شاهدةٌ على قرابة ثمانية قرونٍ خلَت قبل قُدوم الحملة.

ونعرف ممّا يلي هذه العبارة السابقة أنّ خليلًا البكري قد جعل دارَه في الجودريّة للزوجة والأبناء، ودارَه بناحية الأزبكية موضعًا للاحتفالات التي يستضيف فيها القائد العامَّ للحملة. ثمّ نَدلُفُ رُويدًا رُويدًا إلى داخل الدّار لنتعرَّف على ابنتِه زينب الفتاة المفتونة بجَمالها ومكانة أبيها، الثائرة على ما شبَّت عليه من تقاليد شرقيّةٍ، والمسحورة ببريق الحملة وضُبّاطها وما ترى فيه نساءَهنَّ من الحُريّة والتباهي بالجَمال دون نقابٍ يُخفي الوجهَ إلّا العينين. إنّنا أمام شخصيّةٍ دراميّةٍ بامتياز، فهي فتاةٌ غريرةٌ مدفوعةٌ إلى أفعالها الطائشة بحُكم صِباها الغضّ وقِلّة رَقابة الأب الغارق إلى أذنيه في ملذّاته وفي المكانة الزائفة التي أسبغَها عليه الغُزاة. وهي في ذلك قريبةٌ من أبطال المآسي اليونانيّة بدرجةٍ ما، فتطلُّعاتُها وأحلامُها والمسار الذي وجدَت نفسَها منساقةً إليه

استعان في الرواية بمصادر تنتمي إلى مختلِف الأطراف المتنازعة في سياق الحملة الفرنسية

تكاد تكونُ قدَريّةً حتميّةً كلُّها. فلو كانت قد نشأت في بيت شخصٍ آخر غير خليل البكري لَما كانت حياتها قد أتت على هذا النحو، ولو لم يكن نابليون قد أُعجِب بجَمالها الشرقي المستتِر الفاتن المشوب بالغموض حين رآها عند عشيقتِه الخيّاطة پولين، ولو لم تكن قد ذكّرَته بامرأته الخائنة جوزفين حين تخلَّت عن ثوبها الشرقي واتّخذَت الثوب الفرنسي في زيارتها الأخيرة له، لَما كانت قد أصبحَت تدريجيًا محضَ ساقطةٍ في أعيُن المُجاهدين المصريين الذين حكموا عليها بالقتل ليتخلّصوا من عارها بعد خروج آخِر جنود الحملة من مصر.

عودةً إلى الجودريّة، مع مرور الوقت يبدأ البكري يستضيف القائد العامَّ وأعوانه في بيت الجودريّة الذي فيه زوجته وأبناؤه، مستهينًا بأعراف المصريين ومشاعرهم. ولأنّ المصريين يرَون في الفرنسيّين غزاةً دنَّسوا الأزهر وداسوا المصاحف، فإنّ احتفالَ الفرنسيين مع البكري في بيت الجودريّة يعني أنّه قد أصبح بيتًا مدنّسًا نجسًا. ومن ثَمّ فإنّ عَنونة الرواية باسم الحارة التي تضمُّ البيت المدنّس قد تشِفُّ عن قصد المؤلّف إلى تذكير المتلقّي دائمًا بهذا البيت الذي دنَّسَته الخيانة. ولنا أن نبسُط الاسم ليتعدّى الحارةَ والبيتَ إلى ساكِنَتِهما؛ الفتاةِ التي تَصدُق عليها معايير البطولة المأساويّة، لتصبح زينبُ نفسُها هي الجودريّة، فيكون للعنوان وَقعٌ أسوَد على حواسّ المتلقّي، إذ لا يَتصوَّر زينبَ إلّا وهي حَرَمٌ مُدنَّس، لا يُعفَى أصحابُه من تَبِعة تدنيسه، بل هم شُركاءُ في ذلك التدنيس بتساهُلهم مع الغُزاة وانبطاحِهم أمامهم.

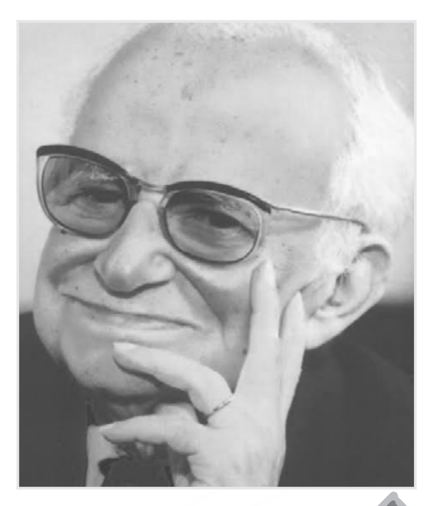
والمحصِّلة النهائيّة أنّ أستاذنا محمد جبريل أراد أن يضعَ أمامنا وجهَ زينب بطلة الجودريّة في المَشهد الأخير من الرواية بعد أن خنقها مختار الرماديُّ، وهي مفتوحةُ الفم جاحظةُ العينين. هو مشهدٌ مُفزِعٌ بلا شكٍّ، لكنّه لن يُفارِق وعي القارئ بسهولةٍ، بل سيظلُّ جحوظُ عينيها يُذكِّرُنا انبهارَها بالآخر المعتدي وانبطاحَها أمامَه، فيما يظلُّ فمُها المفتوحُ معلنًا صرخةً مكتومةً فزِعةً من فداحة ما جرى في هذا اللقاء الدّامي بين الشرق الإسلامي والاحتلال الأوروبّي الذي لم يَعرف لطموحه سَقفًا.

الأرمن.. وصيد العصارى

عرفت من أحاديث أبى، ومن طبيعة عمله (كان يترجم العديد من اللغات، من لغة إلى أخرى) أن الإسكندرية مدينة كوزموباليتنية. تضم جاليات أرمنية وفرنسية وإنجليزية وإيطالية ويونانية ومالطية، إلى جانب الشوام الذين مثلوا تكوينًا لافتًا فى المجتمع المصرى بعامة، والمجتمع السكندرى بخاصة. كم تناثرت فى كلماته أسماء أشخاص وشركات أجنبية، ويعتز بصداقته لمالكى جريدة «البصير» القادمين من الشام، الأخوين خليل وصديق شيبوب.
حدثتك فى «حكايات عن جزيرة فاروس» عن الطبيب الأرمنى مردروس. صار فيما بعد شخصية رئيسة فى روايتى «صيد العصارى». هو الدكتور العجوز جارو الذى وجدت نورا، الفتاة ذات الأصل الأرمنى، فى أحاديثه عن وطنهما الذى أجبر على الهجرة منه، فهو – مردروس – راويتها عن الوطن الذى لم تره، وقبلت – بالحنين – زواجه منها، حتى يصحبها إلى أرمنيا.
ولأن صورة الوطن المتخيل سيطرت على نورا، الفتاة ذات الأصل الأرمنّى، فقد هجرت الشاب المصرى صلاح بكر، وسافرت إلى أرمنيا.

محمد جبريل

أستأذنك فى أن أنقل بعض ما رويته عن الدكتور مردروس فى «حكايات عن جزيرة فاروس»:
«أما الدكتور مردروس، فهو طبيب من أرمينيا (جاء الأرمن إلى مصر فى أعقاب الغزو العثمانى. وبديهى أن الدكتور مردروس كان حفيدًا لواحد من هؤلاء الذين أتوا فى مراحل شتى من الوجود العثمانى فى مصر).
عيادته فى الطابق الأول من بيتنا.
كان سيد - تومرجى العيادة - يدعو أطفال البيت للعب معه، وتتواصل ألعابنا فى غرف العيادة، نمثل غارة جوية - وكانت الحرب العالمية الثانية تدنو من نهاياتها - ونلعب الاستغماية وصلح وأولها اسكندرانى. وينقضى الوقت، فنفيق على صوت جرس الباب.
كنا نخاف الطبيب فى البداية، فلما اقتصر رد الفعل على وقوفه بالباب، يراقب انصرافنا الهادئ المتخاذل، تجددت ألعابنا فى العيادة.
مرة وحيدة، واجهنا - شقيقى وأنا - عقاب الدكتور مردروس. أغلقنا عليه باب الشقة من الخارج - شقاوة عيال! - فلما أفلح فى فك الحصار، جرى خلفنا بما أوسعته شيخوخته، وكنا نسبقه بخطوات فزعة، إلى حيث كانت أمى جالسة فى صالة الشقة، فارتمينا فى حضنها، وبلل الخوف يغطى ثيابنا.
أتصور أن فهمى لمعنى الأمومة يعود إلى تلك اللحظة القاسية، الباهرة، فى آن. تحولت أمى إلى قطة تدافع عن صغارها، تلاحقت من فمها - دون أن تدرك ما حدث - عبارات قاسية، تلوم الجار الذى لم يرعَ حقوق الجيرة.


يحيى حقى

عاد الرجل إلى عيادته دون أن تكتمل على شفتيه كلمة واحدة توضح ما فعلناه. ثم غاب الدكتور مردروس - فيما بعد - عن بيتنا.
سافر فى أجازة صيف، فلم يعد».
***
كما أشرت، فقد كنا نحيل عيادة الدكتور مردروس - فى أوقات غيابه عنها - إلى موضع لألعابنا. أهمها - فيما أذكر - صراع غارات الطائرات الألمانية والمدفعية الإنجليزية المضادة. سيد - شاب فى حوالى الثامنة عشرة - يوزع الأدوار علينا. عمله فى العيادة يبدأ بالتمريض وينتهى بالكنس والمسح، ويصادقنا لتقارب فى الذهن لا فى العمر!
لا أعرف عن الدكتور مردروس إلا أنه كان من الأرمن القادمين إلى مصر فرارًا من مذابح العثمانيين. وكان أبى يتحدث - بتقدير - عن كفاءته العلمية، وعن جيرته الصادقة، فهو لا يتقاضى أجرًا من جيرانه، ولا من المرضى الفقراء.

صعد الدكتور مردروس إلى شقتنا فى الطابق الثالث مرات كثيرة، لإنقاذ أبى من أزمات الربو التى طالما كانت تفاجئه، كما أذكر تصرفه الذى فاجأ أمى – وفاجأنى – لما صعد من عيادته إلى شقتنا.
أضاء نور غرفة نومنا – إخوتى وأنا – وفتح النافذة، فانداحت أشعة الشمس. أزاح البطانية الحمراء من فوقى، وقال للخوف فى عينى أمى:
- الشفاء من الحصبة بتغيير الهواء.
جعلته بطلًا لروايتى «صيد العصارى»، ظروف تهجيره من وطنه هى المحور فى هذه الرواية. وتحدثت فى قصتى القصيرة «أحمس يلقى السلاح»، وفى سيرتى الذاتية «حكايات عن جزيرة فاروس» عن استدعائى له من العيادة ليكتشف وفاة أمى.
كان الدكتور مردروس نافذتى على دنيا الأرمن فى الإسكندرية، وفى مصر كلها بالتالى. استدعاءات الذاكرة – بعد أن صارت جيرة مردروس ماضيًا – دفعتنى إلى البحث فى تاريخ الأرمن.
أذكر تمثال نوبار باشا أحد كبار مساعدى الخديو إسماعيل، على قاعدته فى طريق الحرية.
لاحظت أن معظم أسماء العائلات تنتهى بحروف «يان»: شركسكيان، جورجيسيان، كازازيان، إلخ. لإخفاقى فى التعرف إلى مشابه أرمنى لذلك اليونانى الذى كان بطلًا لروايتى «الشاطئ الآخر» فقد أضفت إلى قراءاتى فى الصحف والدوريات القديمة، تقليبًا فى تاريخ الأرمن، الشخصيات التى أسهمت فى الحياة المصرية.
لا أدرى سر تسمية السكندريين للتمثال

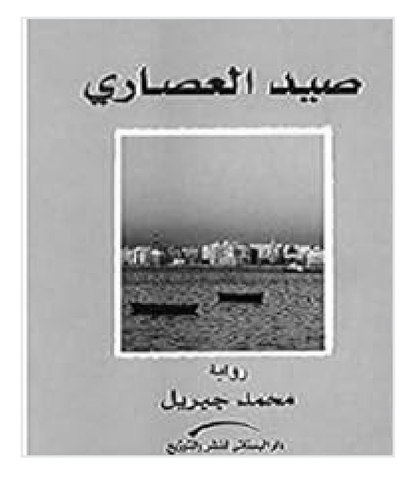


بأنه «نوبار باشا المصدّى»، هل للصدأ الذى يعلوه، أو هو رأى شعبى فى الرجل نفسه؟!

القائد بدر الجمالى هو أول من نذكره من قادة الأرمن، استدعاه الخليفة الفاطمى المستنصر بالله لإصلاح أحوال الدولة المصرية، وكان للجمالى دور مهم فى إنقاذ البلاد من محنتها القاسية التى عرض لها مؤرخو القرون الوسطى، وبخاصة المقريزى فى كتابه «إغاثة الأمة بكشف الغمة» [أفدت منه - فنيًا وتاريخيًا - فى استدعاء الكثير من الأحداث التاريخية القاسية التى عاناها الشعب المصرى]، فقد نسب إليه الفضل فى انتشال البلاد من هوة المجاعات والأوبئة، فضلًا عن تطوير الحياة المصرية، كما أنشئت الحارة الحسينية التى ضمّت سبعة آلاف أرمنى.

وشهدت القاهرة - فى عهد محمد على - انتشار الخياطين من الأرمن واليونانيين. عرفوا ببراعتهم فى تطريز الأقمشة بخيوط الذهب والفضة والرسوم الجميلة. وعمل الأرمن كذلك فى حرفة الصياغة، تعاظم عدد الأرمن فى تلك الحرفة، حتى وصفهم كلوت بك بأنهم الأكثر عددًا «ولهم معرفة عجيبة بتركيب الأحجار الكريمة التى يكلفهم بتركيبها العظماء والوجهاء من الأتراك، كما احترفوا صناعة العقود والمسابح من المرجان والكهرمان»، وضاهى إنتاج الأرمن من صناعة الأحذية، ما كان يستورده المماليك ووجهاء المصريين من أوروبا، بالإضافة إلى إجادتهم تصليح الأحذية الأوروبية. وبرع الأرمن فى تجارة الدخان، إلى حد احتكار صناعته.

ومن الحرف التى مارسها الأرمن فى العهود التالية لمحمد على، حرفة صياغة الذهب والجواهر، وتذكر المراجع التاريخية اسم الخواجة هوفانيس المورد الرئيس للقصر الخديوى منذ بداية حكم إسماعيل، إلى نهاية القرن التاسع عشر. ينشر «الأهرام» إعلانًا عن الخواجة ليكجيان الذى استحضر إلى محله الكائن أمام أوتيل شبرت (شبرد) بمصر من آلات تصوير الشمس المختلفة الحجم، ما هو أحكم صنعًا، وأجزل إتقانًا، ومن يريد أن يتخذ لنفسه رسمًا ينطبق على صورته ومثاله، أن يعوّل فى ذلك على هذا المتفنن فى ضروب التصوير البالغ حد النهاية فى



الإتقان» (نقلاً عن الأهرام - ديوان الحياة المعاصرة ١٩٩٤/١٢/٢٩).

***

تعرفت - فى كتاب الدكتور محمد رفعت عن الأرمن فى مصر - إلى المأساة التى هاجر - بضغط تأثيراتها القاسية - مئات الألوف من الأرمن خارج حدود بلادهم، إلى أقطار دولة الخلافة العثمانية، ومنها مصر (فى ١٩٧٤ اعترفت الجمعية العامة لأمم المتحدة بأن مذابح الأرمن هى أول عملية إبادة فى القرن العشرين، ثم توالت الاعترافات - بتوالى الأعوام - تؤكد المذابح التى عانى الأرمن تأثيراتها الدموية). قرأت عن المعسكرات التى استضافت المهاجرين الأرمن عقب وصولهم إلى البلاد، ثم توزعهم داخل المدن المصرية، من بينهم - بالطبع - جارنا القديم الطبيب مردروس، بطل «صيد العصارى» فيما بعد، والأسماء الشهيرة لمواطنين أرمن صاروا مصريين، أو انتسبوا إلى جنسيات شتى، أو ظلوا على جنسيتهم، حتى عادوا إلى بلادهم.

حتى بعد أن أصبح شارل أوزنافور فنانًا فرنسيًا عالميًا، فإنه ظل حريصًا على تأكيد أرمنيته، وعلى تذكير العالم بمذابح الأرمن على أيدى العثمانيين.

***

تعد هجرة الأرمن إلى مصر جزءًا من هجرات واسعة إلى الكثير من دول العالم، عقب المذابح العثمانية، التى فر منها الطبيب مردروس (جارو فى «صيد العصارى»). وكانت المذابح التى جرت فى مطالع القرن العشرين، بداية مذابح تالية، وأعمال تدمير، وبشاعات، شهدتها بلاد ومدن وقرى فى أرجاء العالم، مثل القصف النووى لهيروشيما ونجازاكى وفيتنام ولاوس، ومذابح دير ياسين وكفر قاسم فى فلسطين، والجزائر فى معركة تحريرها، وصبرا وشاتيلا وقانا فى لبنان، وبحر البقر وأبو زعبل فى مصر، ومسلمى البوسنة والهرسك وكوسوفو، والجرائم تمتد باتساع العالم.

كان مردروس والخواجة جاريان - والد نورا - من بين هؤلاء الذين امتصتهم الحياة المصرية. وقد عنى الأرمن بأنشطة برعوا فيها، كتصنيع الذهب وتجارته، والتصوير الفوتوغرافى، والزنكوغراف، وأنشئوا الأندية والصحف الناطقة بالأرمنية، واحتفلوا بأعيادهم، تأكيدًا على الأعداد الكبيرة للأرمن فى المدينة.

أذكر أن حرفة الزنكوغراف فى شارع محمد على وأحياء وسط البلد ظلت مقصورة - أو تكاد - على الأرمن. وكان رئيس قسم الزنكوغراف فى مؤسسة دار التحرير - قبل حداثة الأوفست - كهلًا أرمنيًا، لا أذكر اسمه، التقيته - للمرة الأولى - فى صالة «المساء». تحدث - بأبوة طيبة - عن قرارات التأميم التى جعلت المؤسسة حقًا للعاملين، لماذا نصدر طبعات متوالية من الجريدة، لمجرد نشر خبر، قد لا يكون مهمًا؟

وقال فى أبوته: نحن أولى بهذا الإنفاق!

وحين بدأت فى التعرف - بالقراءة - إلى عالم الأرمن فى مصر، كان دليلى الذكى الباحث الدكتور محمد رفعت، سواء بكتابه المهم عن الأرمن فى مصر، أو بمجلة «أريف» التى تصدرها الجالية الأرمنية.

ثمة عالم المصريات «أرباج مخيطاريان» الذى شارك فى كشف العديد من المقابر، والأماكن الأثرية، وعالمة ترميم الآثار «نايرى هابيكيان»، ورسام الكاريكاتير الأشهر ألكسندر صاروخان، لم يُجد فى التعبير عن الحياة المصرية فى لوحاته الكاريكاتورية، وإن علقت بذاكرتى شخصية المصرى أفندى ذى الطربوش القصير، والمسبحة، والملامح التى تقترب من المواطن المصرى العادى بطيبته وابتسامته. اخترعها له الأخوان على ومصطفى أمين، فتقاصرت أمام كاريكاتير حجازى والليثى وجاهين.

أصارحك أنى غالبت شعور الدهشة

لما قرأت أن فؤاد الظاهرى، الموسيقار الذى تقطر ألحانه فى الأفلام مصرية جميلة، يوظف الموروث الشعبى فى تشكيل الخلفية الموسيقية لأحداث الفيلم. هو أرمنى الأصل، لكنه - مثل غالبية الأرمن - استوعب البيئة الحاضنة، فأجاد التعبير عنها، ومخاطبتها.

اسمه الحقيقى فؤاد جرابيد بانوسيان (١٩١٦ - ١٩٨٨) يذكرنا بأستاذنا يحيى حقى فى إهمال أصله التركى، والإقبال على الحياة المصرية، قارئًا وجوالًا ومتأملًا وعميق الصلات والصداقات، تجلى ذلك كله فى المصرية التى عبرت عنها كتاباته، وفى قوله إن عصارة دمائه مصرية تمامًا.

أنت تستعرض منمنمات الحياة الشعبية المصرية فى «خليها على الله» و«دماء وطين» و«أم العواجز» و«ليل يا عين».. وتتعرف كذلك إلى الحارة المصرية فى موسيقى فؤاد الظاهرى التصويرية، مزج الموسيقى السيمفونية بموسيقى الآلات الشرقية مثل العود والقانون والناى وشخاليل الرق. لا أنسى استغنائه عن الموسيقى فى مشهد وفاة رشدى عاكف فى فيلم «خان الخليلى» المأخوذ عن رواية نجيب محفوظ. بديهى أن يعبر بالموسيقى عن المشهد الحزين، لكنه - بحس فنى مرهف - اختار الصمت الساكن، فحقق أثرًا وجدانيًا رائعًا.

تستطيع كذلك أن تميز إبداعات الظاهرى الخالصة المصرية بمحاولات الآخرين من استسهال السطو على الألحان الغربية، بداية من الكلاسيكيات، وانتهاء بالبوب.

ومن المهم أن نشير إلى عائلة فنية عكست بناتها ما يملكه الأرمن من مواهب رائعة: فيروز (بيروز أرتين كالفايان) وشقيقتها نيللى، ولبلبة (نينوشكا مانوج كوباليان)، وميمى جمال (مارى نزار جوليان). بدأت نجوميتهن من الطفولة، هجرت فيروز الفن لأسباب شخصية، وشحبت - بحكم الأدوار النمطية - نجومية نيللى، بينما طوعت لبلبة موهبتها، استبدلت أداء الممثلة البارعة بالمونولوجست التى تجيد تقليد الآخرين.

وثمة أنوشكا (فرتانوس جاربيس سليم) الفنانة الشبراوية - نسبة إلى حى شبرا - أرفض أرستقراطية نطقها وتصرفاتها، وأجد فيها فنانة مصرية حقيقية، وزاد إعجابى بطلّتها المصرية فيما شاهدته لها من أفلام ومسلسلات بالتليفزيون.



ولم يقتصر خواص الملك فاروق على شخصيات مثل كريم ثابت وإلياس أندراوس وأنطون بوللى ومحمد حسن وحلمى حسين ورشاد مهنا، فقد شكل الفن جسر صداقة بين فاروق وشخصيات أضافت إلى ما تبقى من حصيلته المعرفية، وحسه الفنى: الأرمنى أرشاك كراجوزيان الذى أتاح له عمله، كمصور فى الخاصة الملكية، أن يصور الكثير من المناسبات الخاصة والعامة فى حياة الملك وسيدات البيت المالك، فضلًا عن نشوء صداقة «نظيفة» - أقصد المعنى - بين الملك والمصور الفنان.

ولعلى من غلاة المتابعين لكتابات الزميل الصحفى توماس جرجيسيان، تجتذبنى حصيلته المعرفية الوافرة، وتعبيره الرائع عن فسيفساء الحياة المصرية. عرفت فى كتاباته ما كنت أتصور أنى عرفته فى سير وتراجم شخصيات صادفتها، أو تتلمذت عليها، لكنها انطوت على ما كنت أجهله.

***

حين كتبت روايتى «الشاطئ الآخر» كنت أعرف أن «الميناء الشرقية» و«الميناء الغربية» وخليج الأنفوشى الذى يصلهما، هى بحر الإسكندرية، امتداد للضفاف البعيدة فى البحر المتوسط، موانى اليونان وإيطاليا وفرنسا وإسبانيا وغيرها.

كانت أسرة ديمترى اليونانية فى روايتى «الشاطئ الآخر» موازية، أو مقابلة، لأسرة نورا فى صيد العصارى. الفوارق واضحة بين تأثيرات عشرتى القصيرة لأسرة ديمترى، وقراءاتى فى الكتابات المؤرخة للأسر الأرمنية فى مصر.

قرأت الكثير من المراجع. تصورت أنها ستفيدنى فى رسم المشهد الصحيح للأرمن فى مصر، لكننى لم أصل إلى ما يشكل مغايرة فى حياة أسر الأرمن عن حياة الأسر المصرية، لا اختلاف. عدا الديانة التى تختلف فى معتقداتها وطقوسها عن ديانة غالبية أهل مصر، فإن العادات والتقاليد - ربما بحكم طول الإقامة - تكاد تكون متطابقة.

فى المقابل، فإن شعور الغربة لم يفارقنى طيلة إقامتى فى بيت الأسرة اليونانية. عدا السيدة الكبيرة، فقد وضعت الابنة وزوجها بينى وبينهما حواجز غير مرئية، ولم يغادر العداء نظراتهما طيلة استضافتى. بالإضافة إلى أن كل شىء بدا مختلفًا عن الحياة التى اعتدتها، الأب الزوج مصرى الجنسية، لكن الأم اليونانية فرضت الطابع الأوروبى على الجميع. عدا ياسمين التى كانت ثمرة الزواج بين الأب المصرى والأم اليونانية، فثمة الزوجة الأم وابنتها المتزوجة وحفيدها من شاب يونانى.

لم ألتق الأب الزوج لأعرف مدى اقترابه من سلوكيات أفراد الأسرة، أو ابتعاده عنها، ولم أشعر من ثم بانتمائهم إلى الحياة التى أعيشها فى بحرى.

للوجود اليونانى أسبقية فى مصر، بداية قدومهم إلى البلاد تعود إلى حكم البطالسة، ثم ازدهر وجودهم، وضعف، فى العهود التالية، لكنهم ظلوا تكوينًا فى البنية الديموغرافية للبلاد، وإن ظلوا خارج المتن لاعتبارات، فى مقدمتها إقبالهم على المهن والحرف والصناعات التى تعكس نظرة سلبية إلى المواطن المصرى.

أشير إلى ما كتبه أستاذنا يحيى حقى عن الخمارة التى كان الرومى [اليونانى] يحرص على إقامتها بجوار مبنى المحطة فى مدن الأقاليم، يعرض القروض المادية على المزارعين لقاء فوائد مرتفعة، وعند أجل الدفع، يحط على المزارع بصحبة مسئول من الحكومة، يعتذر الفلاح بتعسر ظروفه، فتوضع قدماه فى الفلقة، وتهوى عليهما ضربات النبوت، وتلسع نيران الكرباج ظهره، ثم تئول الأرض إلى الخواجة الرومى.

حكاية معادة، أفرزت العشرات من كبار الملاك اليونانيين، والأجانب عمومًا، جاءوا من بلادهم، يبحثون عن لقمة العيش،

فاستولوا على ما يمتلكه المصريون من أراضٍ وعقارات وأموال. يحدثنا التاريخ عن أسماء كليوباترة وزيزينيا وجليم وجاناكليس وستانلى وسان استيفانو ولوران وسابا باشا وباكوس وبولكلى وماريوط (ماريوت)، وغيرها.

كانت الجالية اليونانية أكبر الجاليات الأجنبية فى الإسكندرية، مظهر عمل أفرادها البقالة والمطاعم ومصانع البسطرمة والبارات، وعملوا جرسونات فى المقاهى والكازينوهات والملاهى الليلية، وكان معظم سكناهم فى منطقة الرمل. ويشير اليونانى كفافيس إلى ناشره السكندرى الذى كان يصدر مؤلفاته، وكان يرسل مقالاته إلى جريدة يونانية فى مصر، لنشرها.

منذ أواسط الخمسينيات – فى أعقاب العدوان الثلاثى على مصر فى١٩٥٦ - تضاءل عدد اليونانيين فى الإسكندرية، حتى اقتصر على أربعمائة نسمة، جميعهم من مواليد المدينة. مع ذلك، ففى الإسكندرية الآن بطريركية للجالية اليونانية، والعديد من الكنائس اليونانية، والمدارس التى أنشأها أثرياء الجالية، والمطاعم التى يمتلكها يونانيون، ومن أهمها: سانتا لوتشيا، إيليت، ديليس، زفيريون.

وعلى الرغم من تبعية جزيرة كريت لليونان، فإن الجريتلية – المسلمين من أبناء جزيرة كريت – انتموا إلى الأتراك، أقام غالبيتهم فى الإسكندرية، تزوج الرجال من مصريات، وتزوج المصريون من جريتليات، وكما يقول صديقى الفنان التشكيلى عصمت داوستاشى، ذو الأصل الجريتلى، فقد سكن المهاجرون من الجزيرة حى بحرى، وذابوا فيه.

رغم تقضى السنين، فلا تزال تلوح فى ذاكرتى - كطيف جميل - السيدة التركية التى كان يجتذبنى حسنها، حين تشاهد ألعابنا فى الشارع من نافذة شقتها بالطابق الأرضى. وصفتها بفلقة القمر. أظن أنها كانت صفة صحيحة.*

***

يروى كتاب علماء الحملة الفرنسية «وصف مصر» أن الجالية الإيطالية هى أقدم الجاليات الأوروبية فى مصر، وتلى الجالية اليونانية من حيث الحجم. ذلك ما أتاحه النشاط التجارى الواسع بين الموانئ المصرية والإيطالية، منذ محمد على، إلى إسماعيل، تواصلًا مع فترة الاحتلال الإنجليزى.


توماس جرجيسيان

من الشخصيات التى أذكرها، الخواجة الإيطالى جويدو [هو الخواجة جويدو فى روايتى «حكايات الفصول الأربعة»]. كنت أتردد على مكتبه، أو شركته، فى شارع شريف. تشتد نوبات الربو على أبى. أحمل ما ترجمه من التقارير الاقتصادية والمراسلات إلى الخواجة جويدو. يقلبها كأنه يعد الأوراق، أو يزن ما بها. ثم يدس فى يدى مظروفًا، أعرف أن ما بداخله مكافأة الترجمة.

كنت أعانى - فى حضور شخصيته الكارزمية - طبيعة منطوية، لكن الخواجة كان يشجعنى على الحديث، على الأخذ والرد، وروى لى عن الإسكندرية أواخر القرن التاسع عشر، والنصف الأول من القرن العشرين، وعلمنى الكثير من مفردات اللغة الإيطالية.

عقب اندلاع نيران الحرب العالمية الثانية فى سبتمبر ١٩٣٩، تفشت ظواهر المضايقة والتفتيش وفرض الحراسة والمصادرة وتحديد الإقامة والاعتقال، بل إن الحاكم العسكرى أذن لملاك البنايات أن يفسخوا عقود إيجارات أبناء الجالية الإيطالية، دون إخطار مسبق، وبلا تعويض. الأمر نفسه لأصحاب الأعمال، أذن لهم الحاكم العسكرى أن يفصلوا رعايا الحكومة الإيطالية، دون إخطار، وبلا تعويض، واستغنت وزارة العدل عن العشرات من القضاة والموظفين فى المحاكم المختلطة، كما فصل الموظفون الإيطاليون فى المجلس البلدى بالإسكندرية، ذلك لأنه لم يكن للجالية الألمانية تأثير حقيقى.

وفى الأول من ديسمبر ١٩٤٠ صدر أمر عسكرى يلزم أبناء الجالية الإيطالية بتسليم ما بحوزتهم من أجهزة الراديو إلى السلطات المصرية، وبدأت عمليات مداهمة من الشرطة على بيوت أبناء الجالية لمصادرة ما بها من أجهزة الراديو. عمق من تلك الظواهر هزيمة قوات المحور أمام قوات الحلفاء. شحب وجود الجالية الإيطالية فى المجالات المختلفة، بينما كانت الجالية الألمانية – كما أشرت - قليلة العدد والتأثير فى الحياة العامة، وإن كانت للألمان فعالياتهم فى الاقتصاد المصرى. أذكر من الشركات الثلاث التى عمل فيها أبى محاسبًا ومترجمًا، شركة باسم «الألمانية للفحومات الحجرية».

تمثلت تأثيرات الجالية الإيطالية فى الكثير من المدارس والكنائس والمستشفيات والملاجئ والورش والمحال، فضلًا عن البنايات التى تمنيت – ما دمنا أهملنا الطابع الإسلامى - أن تكون هى طابع المدينة. وبخاصة بنايات العطارين التى أخذت النسق المعمارى الإيطالى، مدينة نابولى تحديدًا، بتعدد النوافذ، والشرفات المتجاورة.

كانت الإيطالية هى اللغة الأكثر استعمالًا بين الأوروبيين لعشرات الأعوام، قبل أن تنتصر عليها الفرنسية والإنجليزية، ثم تصبح السيادة للغة الإنجليز على اللغات الأجنبية الأخرى.

***

حتى الآن، مازلت أذكر الأسرة اليهودية فى الطابق الثانى من بيتنا، ظلت تثير فضولى وأسئلتى، حتى رحلت - ذات صباح - إلى جهة غير معلومة، ولعلها سافرت إلى إسرائيل.

البنت اليهودية فوق دكان الأخرس بائع العصير بشارع إسماعيل صبرى. هزمتنى فى لعبة الشايب. فاجأنى عقابها الهامس: أبوسك!

ثمة شخصيات أخرى، تبدو فى ذاكرتى كالأطياف، فلا أستطيع استعادة ملامحها.

***

غادرت الجاليات الأجنبية الإسكندرية، لكنها خلّفت – فى الأنساق المعمارية الأوروبية بخاصة – سمات واضحة، قد تتعرف إليها فى ميدان المنشية (القناصل سابقًا) وميدان محطة الرمل، والشوارع الواصلة بين الميدانين، فضلًا عن الشوارع القديمة فى منطقة الرمل.



شارع الميدان

أستأذنك بداية فى أن أنقل هذه الفقرات من روايتى «ديليت» عن صلة الراوى السارد بشارع الميدان:
«ألح شارع الميدان فى العديد من كتاباتى، هو المعنى عن الزحام: المقاهى والحلاقين والدخاخنية وتجار قشرة الذهب والمانيفاتورة والجلابيب والعباءات والقفاطين والملاءات اللف والعمائم والطرابيش واللاسات والرءوس الحاسرة والمتصوفة والمتسولين وباعة الأرصفة وعربات اليد والأقفاص والأجولة والأسبتة والبراميل والطبالى والذبائح المعلقة فى الخطاطيف والأخذ والرد والفصال والنداءات والصياح والصراخ ورفع الأذان والجنازات والجلوات والأدعية والابتهالات والحميمية والفرار والاختفاء وروائح البن والفول والفلافل والشواء والقلى والعطارة والبخور والزفارة والمياه الراكدة والعطن والكلاكسات وهدير المحركات والجنازات المتجهة إلى جامع الشيخ».

محمد جبريل

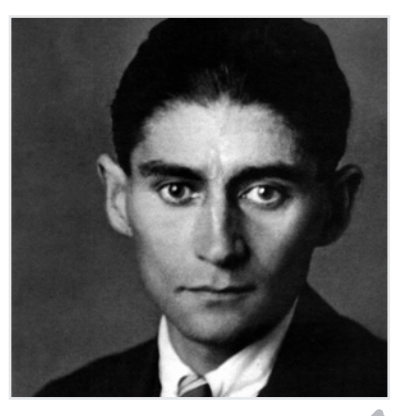
وفى «أهل البحر» يطالعنا شارع الميدان بصخب الزحام: أجساد المارة، والعربات، وباعة الخضروات، والفاكهة، والأسماك، والمبار، والكلاوى، والفشة، ولحمة الرأس، والطحال، وطبالى السمك، وقروانات أم الخلول، والقراميط يلعلط فى طست مستدير ممتلئ بالماء، وأقفاص الطيور، وباعة الحلوى، والسجاجيد المتباينة الألوان، والحصر، والأوعية البلاستيك، والطاولات، والتند، والأوانى، والقدور، والصناديق الخشبية، والأقفاص، والقفف، والمقاطف، والسلال، والأسبتة، والغلقان، والزلع، والطسوت، وصناديق الرنجة، وبرطمانات المخلل والزيتون، وباعة الملابس الداخلية، والكتب، والعاديات، والعطور، والبخور، والعطارة، والأعشاب، والمقويات الجنسية، والفجل والكرات والبصل الأخضر والخس والليمون.

وثمة زحام شارع الميدان فى العديد من قصصى القصار. فى قصتى «الأستاذ يعود إلى المدينة» مضى الرجل ذو البالطو الأصفر بالوليد ناحية شارع الميدان، وفى قصة «مقام المراقبة» احتمى محسن بزحام الشارع، وجامع الشيخ إبراهيم آخر الشارع. شهد الراوى - فى العديد من إبداعاتى - نهاية جلوات الموالد، والصلاة على الراحلين إلى مقابر العامود، وكانت الشرفة المطلة على الشارع موضع جلسة الأب فى رواية «الشاطئ الآخر»، وفى «رباعية بحرى» ساعد تاجر منيفاتورة - دكانه فى الشارع - أنسية وسيد الفران على حياتهما الزوجية، وغادر البقال اليونانى [أهل البحر] محله - فى قلب شارع الميدان - إلى بلده، عقب حرب ١٩٥٦، ونتعرف فى «غواية الإسكندر» إلى دور جامع الشيخ إبراهيم فى الحياة السكندرية، إضافة إلى دوره التعليمى والتثقيفى بعامة، كمدرسة لتعليم أصول الدين.

جامع الشيخ – كما يقول الجزايرلى فى موسوعته الفريدة – يعود إلى الشيخ إبراهيم باشا، عميد أسرة الشيخ المعروفة بالإسكندرية، وهو جزائرى الأصل. أنشأ الجامع الذى يحمل اسم عائلته حتى اليوم فى نهاية شارع الميدان. اسمه – أول إنشائه – الجامع الأنور، مقابلًا للجامع الأزهر فى القاهرة، ثم تحول الاسم إلى ما يشبه التسمية المجردة، وهى جامع الشيخ. وكان الجامع يضم – حسب قول الجزايرلى – مكتبة كبيرة، تضم – إلى جانب المخطوطات - أمهات الكتب الدينية والتاريخية والعلمية. أصابها حريق فى خمسينيات القرن الماضى، ثم استولت عليها وزارة الأوقاف فى ١٩٦١ بوعد فهرستها، وحفظها من الضياع، لكنها واجهت التلاشى فى مخازن وزارة الأوقاف بالإسكندرية. حصل على الكتب النادرة من يعى قيمتها من كبار موظفى الوزارة، وباعها الصغار إلى تجار الكتب القديمة، ووجدت الفئران فى ما تبقى أكلات دسمة!

ربما جاء اختيار جامع الشيخ لأداء الصلاة على الموتى – وهو التقليد الذى ظل مستمرًا حتى أخذتنى الحياة القاهرية – إلى قرب الجامع من مقابر العامود، أو لأنه الجامع الأهم فى الإسكندرية. حتى الجلوات التى كانت تبدأ من جامع المرسى أبو العباس، تبلغ النهاية فى جامع الشيخ، تخترق شارع الأباصيرى، فميدان الخمس فوانيس، ومنه إلى شارع الميدان، حتى نهايته، وهو ما أشرت إليه فى فقرات أخرى.

ومع أن الدولة أطلقت على شارع الميدان اسم السياسى الراحل محمود فهمى النقراشى - عقب اغتياله فى ١٩٤٨ - فإن الناس أبقوا على التسمية القديمة، وهو ما حدث - كما تعلم - حين بدلت الحكومة تسمية ميدان العتبة، لكن الناس لم يبدلوا التسمية التى اعتادوها.


كافكا

أوافق كافكا فى قوله «إن العمل الذهنى يفصل المرء عن الجماعة الإنسانية، لكن العمل اليدوى يقود الإنسان إلى الناس»، مع ذلك، فقد حاولت دومًا أن أقترب من الناس، أن أحيا مشكلاتهم وما يعانون.

طلب باحث شاب أن أساعده فى رسالة جامعية، عن شارع الميدان.

- عن الحياة فى الشارع؟

- عن البنايات.. الرسالة لكلية الآثار.

أضاف لدهشتى المتسائلة:

- شارع تاريخى، له خصوصية.

***

كم أحب شارع الميدان، أحب زحامه وصخبه ونداءاته والدكاكين على جانبيه، والباعة الجائلين فى قلبه. الاختلاط سمة المكان، يحتويك بألفته ودفئه، تشعر بانتمائك إليه.

لا أدرى من أين استمد الشارع تسميته، فهو ليس ميدانًا، لكنه شارع طويل، يبدأ من تقاطع شارع رأس التين مع شارع فرنسا، وشارع الجمرك من ناحية مقام سيدى العدوى، وينتهى فى مفترق الطريق إلى شارع السكة الجديدة وسوق راتب الذى يميل بانحناءة إلى اليسار، مرورًا على

جامع الشيخ إبراهيم، حتى ميدان المنشية. لا أحد كذلك يعرف الميدان الذى ربما ينسب إليه اسم الشارع. لعله المجاز الذى وجد فى زحامه وطوله وتقاطعه مع شوارع مهمة، ما يقرّبه من معنى الميدان. يصفه صديقى الفنان عصمت داوستاشى بأنه جسر يربط بين ساحل الإسكندرية وجزيرة فاروس، التى كانت تحوى الفنار القديم، وموضعه الآن قلعة قايتباى.

أرضية الشارع مبتلة دائمًا، معظم المحال تغسل بضاعتها بالماء، أو ترشه عليها، قد يتحول البلل إلى برك صغيرة آسنة، يصعب السير فيها، أو مجاوزتها. أحيانًا، تعيدنى رائحة ما فى أحد الأسواق إلى ما اعتدته فى شارعى القديم.

اختفت الوكالات من بحرى، عدا وكالة درويش للبضائع المستوردة بشارع الميدان، ووكالة عربات الحنطور، إلى جانب إسطبل الخيل والحمير بشارع السيالة.

أسواق العالم فى شارع الميدان: الخبز الفرنسى، سمك البكالاه البرتغالى، البصل الإيطالى، زيت الزيتون الإسبانى، الحلوى اليونانى.

كان أبى يحرص على شراء معظم احتياجاتنا من الشارع، يكاد يقتصر على المواد الغذائية، المحال وعربات اليد تبيع الطعام، وما يتصل به من احتياجات: الخضر والفاكهة واللحوم والأسماك والطيور والبقالة والحلوى والتسالى، يخلو من دكاكين الخدمات، أو أنها فى الشوارع الجانبية: المقاهى والسمكرة والأدوات الكهربائية وقطع الغيار وأدوات الصيانة والكواء والحلاقة وتصليح الأحذية، محال قليلة فى الشارع تبيع الأحذية والملابس الداخلية. أذكرك بقصتى «نبوءة عراف مجنون»، صحبة الابن لأبيه حين شراء ملابس العيد، ينصت إلى توبيخه لأنه يهرى حذاء الكاوتش «باتا» ذى الثلاثين قرشًا على شوط الكرة وما يصادفه.

عرفت التجار بأسمائهم، أستعيد حافظ الحلوانى، تناثر اسمه فى العديد مما كتبت، قطعة الحلوى الهائلة تحيط بالخابور الحديدى، يجتذبها الصانع، ويعيدها إلى موضعها، مرات متوالية، ثم يقطعها إلى شرائح صغيرة [فى مشوار قريب إلى شارع الميدان، عرفت من الحلوانى حافظ – هو الحفيد بالطبع – أن الحلاوة الطحينية لم تعد ضمن ما يبيعه، هى حلاوة أقرب فى طريقة صنعها إلى حلوى الشعر فى الأحياء الشعبية بالمدن، وفى القرى. فوجئت



باختفائها كذلك فى محال الشارع الأخرى]، دكان الأسماك على ناصية حارة ضيقة لا أعرف اسمها، يوصينى أبى بما أطلبه من عم محمود السماك: المياس والبورى والبربونى والمرجان والسبيط، أخاف من حركة القراميط الهائلة داخل الكيس، فأرفض شراءها.

قبل عيد الفطر بأيام، يخلى عم محمود طبالى السمك للبكالاه، هى الوجبة البديلة من أعالى البحار لأسماك النيل والمتوسط والأحمر. لا أعرف سر ارتباطها بعيد الفطر، لعلها تعود إلى أعياد المصريين القدامى، وهى الأعياد المرتبطة بالأسماك المملحة. لذلك وجدت البكالاه موضعًا مميزًا لها أيام ما قبل العيد فى محال البقالة.

البقال اليونانى فى مواجهة شارع سوق السمك القديم، أسلمه قائمة كتبها أبى، يشرف على الصبى وهو يعدها فى أكياس ورقية (لم تكن أكياس البلاستيك قد ظهرت بعد) ثم يهمس برقم، أبلغه لأبى، أعرف أنه قيمة ما حمله الصبى إلى بيتنا فى إسماعيل صبرى. أذكر قطع البسطرمة المدلاة خارج واجهة الدكان الزجاجية، فى الناحية المقابلة لدكان البقال، تبين فى الداخل عن ثلاجات لحوم وطاولات وصناديق وآلات تقطيع.

ظنى أنه آخر محال البسطرمة فى شارع الميدان، وفى الإسكندرية كلها، البسطرمة الآن جزء من بضاعة البقال والسوبر ماركت، الارتفاع المذهل فى الأسعار التى كانت عليها، وما صارت إليه، جعلها وجبة إضافية، وجبة ترفيهية، إلى جانب الوجبات الأساسية.

يتفرع من شارع الميدان سوق العصافير، بالقرب من جامع الشيخ، بضاعته السّمان والغُر والبلبول وعصفور النيل. كما يتفرع منه شارع السكة الجديدة، يتميز بعربة الترام الوحيدة أم تعريفة، تقطع المسافة بين أول الشارع وآخره.

سوق النقلية بالقرب من ميدان المنشية. البندق واللوز والجوز والزبيب وعين الجمل، بالإضافة إلى ما ألفناه طيلة الشهر من القراصيا والتين وقمر الدين والكنافة والقطايف، نذكره فى الأيام العشرة الأخيرة فى رمضان، وترامى صوت المؤذن فى أبو العباس بتواشيح الشهر الكريم.

بالقرب من سوق النقلية، محال لبيع لوازم «السبوع»، بها كل ما يحتاجه الحفل من زينات ملونة، وعلب حلوى على أغلفتها اسم المولود وتاريخ ميلاده، وشموع، ونقود معدنية.

فى تقاطع شارع الميدان وشارع الشمرلى، كنت أشترى لحم الرّيَش من عم على الناس - هذا هو اسمه - كان يقصر شواءه على شرائح صدر الذبيحة، يضعها على الفحم، ويهوى عليها بمروحة عريضة من ريش الطير، حتى تستوى. الشريحة الواحدة بستة قروش.

مكوجى الطرابيش فى امتداد إسماعيل صبرى، يلى القهوة على ناصية الشارع وشارع الميدان، أغالب الملل وتعب الساقين، وأنا أرقب الرجل يضع طربوش أبى فى القالب الحديدى، يديره بالآلة، يخرجه من القالب، يمسده بأصابع مترفقة، أعطيه القرش، وأتسلم الطربوش.

المحمصة ملاصقة للمقهى من ناحية أول الشارع، فى المنتصف فرن دائرى من الطوب، تغلق «الفتحة» من أسفل، وتحرك العصا الطويلة ما بأعلى الفرن، حتى ينضج، ينساب من الفتحة، ثم ينقل – داخل الأجولة - إلى موضعه، لصق الجدار.

على فترات، نشترى فى كل مرة قرطاس لب بمليم، نفرغها فى كيس ورقى. إذا فاض اللب نعود إلى المحمصة عن حجمه، فقد ضحكنا على البائع، وإذا نقص فإن البائع هو الذى فاز!

تباعد تردد أبى – لظروفه الصحية - على شارع الميدان، ثم انقطعت صلته بالشارع، لا للظروف الصحية وحدها، وإنما لواقعة سخيفة وجد فيها ما يسىء إليه، ربما لتيقنه من صداقة بائع السقط، الكوارع والكرشة والفشة والممبار ولحمة الرأس، أسفل زاوية جميعى.

تفحص أبى الكوارع المكومة فى الطست.
قال البائع – نسيت اسمه – لتأمل أبى المعجب:
- لبّانى!
ولكز صبيّه:
- كم ثمن زوج الكوارع؟
قال الصبىّ:
- ثمانية عشر قرشًا.
هز البائع رأسه:
- ولهذا الرجل الطيب؟
- أربعة عشر قرشًا.
عدنا إلى البيت، ولمعة الانبساط فى عينى أبى. أشعلت أمى نار البريموس، ووضعت فوقه وعاء الكوارع.
تعالى صوت مؤذن جامع على تمراز برفع أذان المغرب، ثم حل العشاء دون أن تضع أمى الكوارع على المائدة.
أشفق أبى على صمتنا الجائع:
- هل تسوون الكوارع على الشمس؟
وشى صوت أمى بالضيق:
- بل هى عجوز ترفض السلق!
لى مع العلاف أسفل زاوية جميعى، أول الشارع، ذكرى قاسية، يطحننى الجوع، يطول عجزى عن التصرف، ألمح كومات الرسائل من أمى لأبى فوق المكتب الصغير بأودة القعاد، مئات الرسائل مكتوبة بخط يدها الجميل، تروى تفصيلات أحوالها اليومية فى دمنهور، أجد فيها نواة سيرة ذاتية ربما فرغت لها. أول ما بدأت محاولتى الصغيرة «الملاك»، قلدت فيها أيام طه حسين، فضلًا عن اقتباسات مفردات وجمل من أدباء الفترة. أزمعت أن أفيد من رسائل أمى، حين أتخلص من شبهة التأثر.
عرض العلاف قرشين للأقة، بمعنى أن الرصيد الجميل سينفد فى بضع وجبات. لأنى تصورت فى الأفق احتمالات طيبة، فقد كتمت حاجتى، ونمت مبكرًا.
للأسف، فإن ثروتى الرائعة من الرسائل فقدت حين باع أخى كل ما فى الشقة، ليلحق بى فى القاهرة.

***

مثّل لى شارع الميدان – فى صباى – مؤسسة إعلامية، أتابع – من خلال أخبارها وحواراتها وشائعاتها وتعليقاتها – تطورات الأحداث الاجتماعية. كيف يتلقى ناس الشارع ما يذيعه الراديو، وما تتناقله الأفواه عن أحوال الطقس والحكومة والأسواق والأسعار والجمارك وحركة السياحة والميناء القريب.



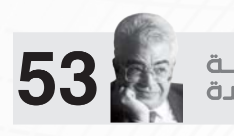
أذكر إنصاتى لمتابعة الإذاعة تقدم القوات العربية فى فلسطين عقب انتهاء الانتداب. لاحظت أن المذيع ينطق اسم القدس مغايرًا لما كنت أقرأ به اسم المدينة، نطقه بالفتحة على القاف والدال. حين أشار المذيع إلى تقدم القوات السورية، ضمن تشكيلات القوات العربية، غالبت الدهشة:
- أليست سوريا هى التى اعترفت بإسرائيل؟
قال أبى:
- تقصد روسيا.. سبقت الجميع باعترافها!
وكانت إعلانات الوفيات جزءًا من حركة الشارع، ورقات كتب عليها نعى الأسر راحليها، بالأسلوب نفسه الذى تنشره صفحات الوفيات فى جرائدنا هذه الأيام، حتى الجامع الذى تؤدى فيه صلاة الجنازة – هو فى الأغلب جامع الشيخ قبل ميل الشارع إلى سوق راتب – وموعد العزاء، ومكانه.

***

بالإضافة إلى جامع الشيخ فى نهاية شارع الميدان، وفيه – كما أشرت - تؤدى صلوات الجنائز، قبل سيرها إلى المقابر، ثمة زاوية جميعى أول الشارع، بالقرب من شارع إسماعيل صبرى، وزاوية الأعرج القريبة من الموازينى، وثمة جامع الشوربجى بالقرب من ميدان النصر. هو الاسم الحالى للجامع المطل على شارع الميدان. اختاره الناس بدلًا من اسم عبد الباقى جوربجى، منشئه فى العصر العثمانى. جوربجى اسم وظيفة تركى ذى أصل فارسى، يطلق على الضابط الإنكشارى الذى يشرف على مرجل المرق [الشوربة] فى المعسكر، رتبته تعادل اليوزباشى، النقيب الآن.
الجامع ضمن عقارات وممتلكات بالإسكندرية، أوقفها الحاج عبد الباقى جوربجى على نسله. خص بميراثه الذكور دون الإناث، كما فعل قاضى البهار وغيره من المورّثين. وكما تقول وثيقة الحاج عبد الباقى جوربجى، فإن الحى يقع فى الحى التركى، وهو ما سمى - فيما بعد - حى الجمرك. منطقة عُمّرت بعد الفتح العثمانى، بها بعض آثار العثمانيين، مثل سوق ووكالة جوربجى، ومسجد الحاج إبراهيم تربان. الجامع معلق، ركبت أرضه على بعض حواصل الوكالة التى أنشأها بانى الجامع. تشغل الحواصل الآن عدة دكاكين، تحتل القسم الأسفل لواجهتى الجامع الشرقية والجنوبية، حيث شارعى الميدان والشوربجى. للواجهتين مدخلان، أولهما فى النهاية الشمالية للواجهة الشرقية، من ناحية شارع الميدان، وثانيهما فى النهاية الغربية للواجهة الجنوبية من ناحية شارع الشوربجى.
يحيط بالجامع - من جهاته الشمالية والشرقية والغربية - ثلاثة أروقة، سميت فى الوثيقة «خرجات»، بسقف كل رواق منها سقف خشبى، ويطل الرواق الشرقى على شارع الميدان ببائكة، ويطل الرواق الغربى - فى جزئه الأوسط - على وكالة عبد الباقى جوربجى ببائكة أيضًا، تتألف من أربعة عقود، ترتكز على ثلاثة أعمدة، تصل ما بينها أحجبة خشبية، إلى جانب المنارة التى تهدمت فلم يبقَ منها سوى معلومات تناولتها الوثيقة، وحدود الجامع الأربعة، والمظهرة المشيدة من الرخام الأبيض والأحمر، والحجر المصرى، والأسقف الخشبية، وما بقى من الساقية، التى كانت تنقل ماء المطهرة إلى فسقية بجوارها، تخزن الماء، والمراحيض السبعة يتوضأ فيها المصلون. وثمة المحراب، والمنبر، والدكة، والسبيل، والكتّاب.

***

فى رواية «البوصيرى» (رباعية بحرى) تأتى الجنازات من داخل بحرى، تخترق شارع الميدان إلى نهايته. تؤدى الصلاة على الميت فى جامع الشيخ إبراهيم، ثم تمضى إلى مقابر العامود، يتقدمها المنشدون، تعلو أصواتهم بأجزاء من «دلائل الخيرات» وبردة البوصيرى، تنشد فى لحظات دفن الموتى. حتى العتاقات التى يقيمها أهل الموتى فى ليلة الأربعين، كانت قراءة البردة هى التالية لتلاوة القرآن ودلائل الخيرات.
بالإضافة إلى الجنازات، كانت مواكب الفرق الصوفية تنطلق من بحرى – عبر الشارع – إلى بقية أحياء الإسكندرية، الموالد



والجلوات والمظاهرات ومواكب العرائس، متابعتي لها تنتهي عند انحناءة الشارع من إسماعيل صبرى، أخفق فى تصور اختراقها زحام الشارع وضيقه، حتى ميدان المنشية، ومنه إلى أحياء المدينة الأخرى.

***

ظل شارع الميدان تعبيرًا عن الحياة فى الإسكندرية. هو أول ما يستقبل السائحين والبحارة الأجانب، عقب خروجهم من باب رقم ستة، واختراقهم الشوارع الصغيرة المفضية إلى داخل المدينة. لم تكن يد التطوير قد امتدت إلى المنطقة ما بين الميناء وميدان المنشية. يشغى الشارع بالأخبار المنبجسة من داخل الميناء، وبالتعليقات والحوارات والشائعات التى تصنع مشهدًا متفردًا، متجددًا.

أنت تستطيع أن ترى العالم كله فى شارع الميدان. تنداح إلى قلب المدينة سحن من كل الدنيا، تحتضنهم الإسكندرية عبر مضيق «الميدان»، أعنى الشارع الذى تفرض ملاصقته لأبواب الميناء الغربى مغايرة فى نوعيات من يعبرونه، لسبب أو آخر.

للإسكندرية ريادة فى الاقتصاد قوامها بورصة القطن بمينا البصل، وبورصة الأوراق المالية بميدان المنشية. شارع الميدان بورصة ثالثة تجمع بين عمل البورصتين والمجالات الاقتصادية الأخرى: البضائع الواردة والصادرة، وأسعار البيع بالجملة والقطاعى، وأسعار العملات، وعمليات البيع للقادمين من الدائرة الجمركية، والشحنات التى ربما تخص تجار الشارع ببضائع مما تحمله، قبل أن تمضى إلى قلب المدينة.

الهدف من ترعة المحمودية جلب المياه العذبة إلى الإسكندرية. افتتحت فى ١٨٢٨ على اسم السلطان العثمانى محمود الثانى، وجرى توسيعها فى عهد الوالى سعيد باشا. وكانت قد شُقّت فى عهد محمد على، فى موضع ترعة قديمة، وشارك فى حفرها ٢٥٠ ألف مواطن مصرى، مات منهم حوالى ٢٥ ألف نسمة.

الترسانة البحرية جزء مهم من الميناء الغربى. أنشئت فى عهد محمد على (١٨٣٢) لتعيد – مع شق ترعة المحمودية – مكانة الإسكندرية القديمة، كأهم ميناء بحرى لمصر، ولم تكن هناك موانى جوية، لأننا كنا نجتر محاولات عباس بن فرناس فى الطيران، وما تلاها من محاولات الأوروبيين، حتى توصلوا إلى صناعة الطائرة، وغيرها من المخترعات العلمية والتكنولوجية.



بدأت الترسانة عملها بإنشاء السفن الصغيرة. وكانت تضم أربع عشرة ورشة، ما لبثت أن تحولت إلى منشأة هائلة، بها أحواض للسفن، ومخازن، ومعامل، جرى فيها تصنيع البوارج الضخمة المزودة بالأسلحة. وكما قال برونج فقد صار كل شىء فيها يصنّع بأيدى المصريين.

وفى «أبو العباس» – الجزء الأول من «رباعية بحرى» - وضع الرجل أمام دكان عزت ياسين، تاجر المنيفاتورة بشارع الميدان، فاترينة زجاجية صغيرة، متساوية الأضلاع، فى داخلها صفوف من البسكويت والشيكولاتة وعلب السجاير. مهنته الحقيقية كانت تغيير العملات الأجنبية للبحارة القادمين على البواخر الأجنبية. سحن مختلفة، وعملات. يجيد تبين الفارق بين كل عملة أخرى. يندلق البحارة والسياح من باب رقم ٦ إلى قلب المدينة، يعرضون استبدال عملات، يعرف بعضها، فيسهل استبدالها، أو يراجع أسعار العملات فى جريدة البصير. مع أنه لا يعرف القراءة والكتابة، فإنه يجيد التحدث بالإنجليزية والفرنسية والإيطالية واليونانية. تعلمها من اختلاطه بالجاليات الأجنبية فى البحر، وداخل المدينة، وبالبحارة الذين تقذف بهم البواخر الأجنبية فى الميناء، وإن كان لا يعرف من بلاد العالم سوى إنجلترا التى تحتلنا قواتها، واليمن التى يأتى منها البن.

***

رغم ابتعادى – منذ سنوات بعيدة – عن شارع الميدان، تعيدنى إليه المصادفة بزيارات وامضة، فقد ظلت صورته الكلية عندى هى الزحام وبلل الأرض والمحال المتلاصقة، المكدسة بالبضائع. تتحدد صوره المنفردة فى البقال اليونانى، قبالة أحذية باتا، لم يزل موضع دكانها فى ذاكرتى، عندما كان أبى يصحبنا – أخى وأنا – إليه، لشراء حذاءين من الكاوتش (ثمن الحذاء ٣٠ قرشًا!) بديلًا للحذاءين اللذين مزقهما لعب الكرة فى شارع التمرازية، خلف بيتنا.

وثمة عربة أبو فروة التى تطول وقفتى أمام صاحبها الضرير، وهو يسوى حبات أبو فروة على النار، عم على الناس – هذا هو اسمه - يرسلنى أبى إليه لشراء أكلته المفضلة، لحم الريش، القطعة الواحدة بستة قروش، العلاف - الذى نسيت اسمه – أسفل مسجد جميعى، لكننى أذكر الظروف القاسية التى ألجأتنى إليه، عرضت كومات من رسائل أمى إلى أبى، ثم كتمت صراخ بطنى، وعدلت عما اعتزمت، دكان النقل فى شارع سوق النقلية المتفرع من الشارع الرئيس، يصحبنى إليه أبى، أو يرسلنى بمفردى، فى نهايات رمضان، أشترى احتياجات عيد الفطر من المكسرات وقمر الدين، المعلم محمود بائع السمك بالقرب من شارع سوق السمك القديم، أتسلم ما كان أبى قد أوصى به، ودفع ثمنه..

عدا ذلك، فإن صورة شارع الميدان اتسمت – على البعد – بالعمومية، شحبت التفصيلات والمنمنمات، رغم استعادة ما كتبته فى روايتى «الشاطئ الآخر» عن صورة الشارع فى مطالع الخمسينيات: الصخب المتصاعد، النداءات والفصال والطاولة والدومينو والشتائم والخناقات وأغنيات الفونوغراف والصهيل والنهيق وصيحات المجذوبين، واختلاط الأذان فى المساجد القريبة، وصوات الجنازات، وزغاريد النساء أمام دكان قشرة الذهب، ورائحة المعسل والدخان وشواء اللحم. وفى روايتى «زمان الوصل» لاحظ هاشم أن شارع الميدان لم يتغير عما كان فى ذاكرته، وإن زاد الزحام. الدكاكين بظت بضاعتها إلى الطريق. ثمة أصوات متباينة، صيحات ونداءات ودعوات وشتائم وأغنيات مختلطة من أجهزة الكاسيت.

***

عدت إلى شارع الميدان مؤخرًا.

بدت الصورة مغايرة تمامًا لما كان قد استقر فى ذاكرتى: الشارع أشد ضيقًا، والحركة بطيئة، ليس بسبب الزحام، وإنما بسبب عربات اليد، والفصال، والبيع والشراء، والسير المتمهل الذى يحاول النفاذ من بينها.



محمد جبريل ومسيرته الإبداعية

رؤية ببليوجرافية

يعتبر العالم الإبداعى للكاتب الراحل محمد جبريل من الثراء والتميز ما يؤهله إلى أن يصبح من العوالم ذات البصمة المؤثرة فى السرد العربى المعاصر، لما له من رؤى خاصة تميزت عن غيره بالاحتفاء بالتراث والتاريخ، والاتكاء على تيمة المكان والزمان، خاصة المكان السكندرى الذى اختار له «حى بحرى» مسقط رأسه، وملعب صباه، وشبابه كفضاء إبداعى أنجز فيه العديد من نصوص الفن الروائى، كبيئة ساحلية لها خصوصيتها فى الكتابة الروائية القائمة على استخدام بيئة البحر بجميع معطياتها الجغرافية والإنسانية، ويعتبر حى بحرى أحد الأماكن الأصيلة فى تاريخ الإسكندرية باعتباره تاريخيًا هو قرية «راقودة» القديمة أو «حى الصيادين» أيام البطالمة واليونانيين القدماء فى تاريخ الإسكندرية. لذا احتفى به محمد جبريل وجعله مكانه الأثير فى فنه الروائى والقصصى وكتب عنه العديد من أعماله الروائية والقصصية، متخذًا من واقع المكان وواقعية أحداثه سردًا روائيًا له خصوصيته فى التناول والحضور، نذكر منه على سبيل المثال «رباعية بحرى» وهى أبرز الأعمال التى تناولت هذا المكان برؤية واقعية وجمالية وسردية لها خصوصيتها فى التقنية والتناول والأحداث الممتدة، وأيضًا روايات «زهرة الصباح» و«الشاطئ الآخر» و«الميناء الشرقية» و«زمان الوصل» و«حكايات الفصول الأربعة» و«صيد العصارى» و«أهل البحر» و«البحر أمامها» و«صخرة فى الأنفوشى» وغيرها من الأعمال السردية التى تناولت فضاءات المكان فى حى بحرى، والأنفوشى، ورأس التين والمنشية فى الإسكندرية، بكل ما يحمله هذا المكان من أنثربولوجى خاص يفرضه واقع البحر فى هذه البيئة الساحلية السكندرية بشخوصه وقضاياه الحية، وما تجسده المدينة بسيكولوجيتها الخاصة فى مثل هذه الأحوال، من خلال هذه الشخصيات العائشة حقيقتها على أرض هذا المكان. إضافة إلى بعض النصوص السيرية التى جسد من خلالها أجزاء محددة من حياته الذاتية مثل «مد الموج» و«حكايات عن جزيرة فاروس» و«الحنين إلى بحرى» و«قراءة الصور» وأيضًا «أيامى القاهرية».

شوقى بدر يوسف

وعن سيرته الذاتية فى هذه العجالة المرتبطة بمسيرة حياتية فاعلة، فقد ولد محمد جبريل بحى بحرى بمدينة الإسكندرية فى ١٧ فبراير عام ١٩٣٨، كان أبوه محاسبًا ومترجمًا، وكانت له مكتبته الخاصة، وقد أفاد جبريل من مكتبة أبيه فى قراءاته الأولى، ويعتبرها سببًا أساسيًا فى حبه للأدب، بدأ حياته العملية عام ١٩٥٩ محررًا بجريدة الجمهورية مع الراحل رشدى صالح، ثم عمل بعد ذلك بجريدة المساء، عمل فى الفترة من يناير ١٩٦٧ إلى يوليو ١٩٦٨ مديرًا لتحرير مجلة «الإصلاح الاجتماعى» الشهرية وكانت تعنى بالقضايا الثقافية، ثم عمل خبيرًا بالمركز العربى للدراسات الإعلامية للسكان والتنمية والتعمير، كما عمل رئيسًا لتحرير جريدة الوطن بسلطنة عمان (تسع سنوات). حصل محمد جبريل على جائزة الدولة التشجيعية فى الأدب عن كتابه «مصر فى قصص كتابها المعاصرين»، كما حصل على وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى عام ١٩٧٦، درست أعماله فى جامعات السربون ولبنان والجزائر، متزوج من الكاتبة



والناقدة زينب العسال وله ابنان أمل ووليد. وقد رحل كاتبنا الكبير محمد جبريل يوم الأربعاء الموافق ٢٩ يناير ٢٠٢٥ بعد معاناة طويلة مع المرض.

متخيله الإبداعى

لا شك أن القدرة التخييلية الخلاقة لاسترجاع الإبداع الواقعى فى عالم محمد جبريل االسردى تجعلنا فى بعض الأحيان نتعامل مع الإحساس بهذا الواقعى الذى ولّى، ومضى، وكأنه حقيقة آنية نراها الآن، ونشعر بها ماثلة فى أذهاننا، بينما هى فى الحقيقة منطقة موجودة فى اللاوعى عند كاتب، وتبدو وكأنها ذات قدرة خلاقة على التشكل والتلون والظهور مرات عدة بمظهر مغاير لما كان يدور فى المخيلة السردية، وأن محاولة استعادتها إبداعيًا مرة أخرى، ومعاودة استرجاع أحداثها التى مرت عليها سنوات طويلة من خلال الفن الروائى، يجعل التلاحم بين الواقعى والمتخيل مؤسسًا لواقع جديد هو لا شك واقع إبداعى آنى له آليته الخاصة فى الظهور والحضور، من تقنيات وشخوص وقضايا فلسفية وفكرية، وتيمات اجتماعية واقعية وسياسية لها انعكساتها الخاصة، قد يختلف فيها المتخيل المسرود عن الواقع الواقعى فى أنه مشحون برؤية فردية أو جماعية خاضعة لقوانين المكان والزمان، فى فضاءات شكلها الذى تنتسب إليها التجربة الروائية عند الكاتب فى كثير من الأحيان.

ومع غزارة المنجز السردى لمحمد جبريل سوف نتوقف عند الاستثناء الثانى فى عالمه الروائى من ناحية المكان وهو المكان القاهرى. حيث كان الاستثناء الأول فى منجزه السردى هو التراث التاريخى المشتبك مع فن الرواية، الذى كتب فيه محمد جبريل «إمام آخر الزمان»، و«من أوراق أبى الطيب المتنبى»، و«قاضى البهار ينزل البحر»، و«ما ذكره رواة الأخبار عن سيرة أمير المؤمنين الحاكم بأمر الله»، و«المدينة المحرمة»، و«الجودرية»، ثم «مدينة

تخصه» وغيرها من الأعمال المتكئة على التراث والتاريخ فى بنيتها السردية إيمانًا منه بأهمية التراث والتاريخ وفاعلية حضورهما فى إثراء النص الروائى شكلًا ومضمونًا. بينما يجىء المكان كاستثناء ثانٍ فى عالمه الروائى وهو المكان المتبادل بينه وبين كاتبنا الكبير نجيب محفوظ، فقد كان الهم الروائى الأول والقاعدة الإبداعية الأولى عند نجيب محفوظ هى فضاءات مدينة القاهرة خاصة الحارة الشعبية فى حى الجمالية، الذى ولد ونشأ فيه كاتبنا الكبير، وكتب عنها الثلاثية، وخان الخليلى، وزقاق المدق، وبداية ونهاية، وغيرها من أعماله الروائية الرائعة. أما استثناؤه الوحيد فكانت مدينة الإسكندرية الذى كان يزورها دائمًا فى فصل الصيف ويقضى فيها بعض الوقت للاستجمام والراحة، والذى كتب عنها روايات «ميرامار»، و«السمان والخريف»، و«الطريق» عن فضاءات المدينة، كما استوحى رواية «اللص والكلاب» من أحداث حقيقية حدثت فيها.

لذا نجد الوضع عند محمد جبريل هو العكس فالهم الوحيد والقاعدة الرئيسية لإبداعه بعيدًا عن المنجز فى مجال التراث والتاريخ والمكان الآخر فى منطقة الخليج الذى عمل فيها فترة من الزمان، هو حى بحرى فى مدينة الإسكندرية، هو مسقط رأسه والمكان الذى نشأ وشب فيه حتى رحيله للعمل بمدينة القاهرة، ثم اغترابه إلى سلطنة عمان، حيث عمل وأنشأ جريدة الوطن العمانية ورأس تحريرها وهى لا زالت تصدر حتى الآن، وكما ذكرنا فإن استثناؤه الوحيد من ناحية الإبداع الروائى المتحلق حول المكان كان هو مدينة القاهرة التى انتقل إليها فى مطالع الشباب.

وسوف نستعرض فى عجالة مبتسرة سريعة ثلاثة من الأعمال السردية أقام محمد جبريل هياكلها وبنيتها الفنية على الفضاء القاهرى وهى روايات: «كوب شاى بالحليب» الصادرة عن دار البستان ٢٠٠٧، و«ذاكرة الأشجار» الصادرة عن دار الحرية للطباعة والنشر ٢٠١٤، و«نجمة المساء تأتى فى الميعاد» الصادرة عن مركز الدار للنشر والتوزيع ٢٠١٦.

ففى رواية «كوب شاى بالحليب» تمثل شخصية سمير الدسوقى فى بؤرة الحدث الرئيسى للرواية البعد الواقعى النابع والمعتمد على جانب شبه سيرى يفرض نفسه على طبيعة النص، وهو يحدد منذ البداية، طبيعة هذا الواقعى، الممزوج

أفاد من مكتبة أبيه فى قراءاته الأولى، تلك المكتبة التي تعدُ سببًا أساسيًّا فى حبه للأدب

بالمتخيل السردى والمستمد من تاريخ الشخصية التى هى فى بعدها الرئيسى تبدو وكأنها هى شخصية الكاتب بكل ما تحمل من مقدّرات وتوجهات مختلفة، وبواكير فى ممارساتها الحياتية فى مطلع الشباب، فمعظم الشخصيات العائشة واقعها المؤقت فى هذا البنسيون الذى سكنته الشخصية إثر انتقالها إلى مدينة القاهرة فى بداية حياتهم العملية، مع بعض الطلبة والموظفين من جنسيات مختلفة السودانى والسورى والفلسطينى والتونسى والبحرينى، وبينهم تاجر من سوريا واثنان من الموظفين المصريين نقلوا إلى القاهرة بحكم عملهم، هذه الشخصيات يجمعهم مناخ الاغتراب فى تيار حياتى يتفجر دائمًا ويعكس طبيعة البيئة، كما تتحلق حولهم «عنابر» وهى امرأة تقوم على خدمتهم داخل البنسيون ولهم فيها مآرب أخرى. بعكس شخصيات بنسيون «ميرامار» لنجيب محفوظ، فقد كانوا فى الجولة الأخيرة من حياتهم، وكانوا يرزحون تحت واقع من المتناقضات، والصراعات الدائرة من داخل الذات وخارجها، والمتحلقة حول شخصية «زهرة» التى تقابلها فى رواية محمد جبريل شخصية «عنابر» مع الفرق فى الشخصية من ناحية الرسم والطبيعة والتوجه.

وقد استخدم الكاتب فى رواية «كوب شاى بالحليب» تفاعلات تجربة الاعترافات، والمتخيل فى الفن الروائى، إضافة إلى زخم من الشخوص لها تفاعلها الذاتى والكيميائى، فالكاتب فى هذا النص يكتب عن الآخرين، باستفاضة ملفتة، ثم نكتشف أنه يكتب فى نفس الوقت عن نفسه، ويؤوّل لمرحلة اجتماعية وسياسية وثقافية ذاتية وعامة فى نفس الوقت يمتح منها وينهل فى معين سردى وروائى، منحه هذا العنوان البسيط الدال والمعبر ذات الواقع والمتخيل فى نفس الوقت.

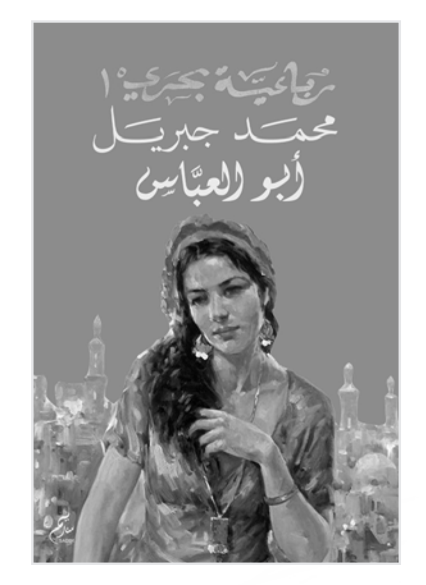
يحتل الجنس فى رواية «كوب شاى بالحليب» مساحة تبدو داخل البنسيون وكأنها مساحة الزمن كله، فهو فى تنويعاته المختلفة يعبر عن واقع هذا الزمن، ولعل الاهتمام الزائد بالجنس فى الرواية وما يمثله من بؤرة دالة تشغل مساحة كبيرة من النص يمثلها هذا المجتمع شبه المغلق، بل إن المكان ذاته وهو يحاصر هذه الأجساد ويحتويها ويجعلها خاضعة للحاجة إنما يعبر عن طبيعة الزمن المطلق، إضافة إلى طبيعة المكان ذاته وطبيعة المشاعر الحاصلة فيه، ولعل الرغبات الجامحة أيضًا عند بعض شخصيات الرواية تعطينا دلالة على المتعة الشبقية العابرة والتى كانت تمثل عقدة الجميع داخل هذا المكان، وأن لكلٍّ رغبته الذاتية التى يعوّل عليها فى متعته مع الجنس.

وفى رواية «ذاكرة الأشجار» يتحلق الحدث الرئيسى للرواية حول المكان وعلاقته بهذه العاطفة التى نشأت بطريق الصدفة بين «سيلفى» الفتاة القبطية الكاثوليكية وبين ماهر فرغلى الذى يعمل كمصحح لغوى فى دار المعارف، وتردد ماهر على فيلا «سيلفى» لمحاولة ربط هذه العلاقة ربطًا شرعيًا على الرغم من عدم التكافؤ الدينى بينه وبين سيلفى، وحدوث الكثير من العقبات الإنسانية والدينية والتى تنتهى بدخول سيلفى الدير وتشتت عائلتها بوفاة والديها وهجرة إخوتها.

الرواية تتحلق حول المكان فى منطقة حلمية الزيتون خاصة فى شارع الأشجار الذى

تؤمه سيلفى فى الفيلا التى يمتلكها والدها. ويلجأ الكاتب إلى فنية تصوير المكان تصويرًا جماليًا وطبوغرافيًا من ناحية جعل الأشجار وكأن ذاكرتها هى التى تحكى الأحداث وتحملها فى أغصانها وأشجارها وفى محيط المكان الذى تتحلق حوله.

وفى رواية «نجمة المساء تأتى فى الموعد» وهى الرواية الثالثة والأخيرة التى استثنى فيها محمد جبريل المكان والزمان واستخدم المكان القاهرى كفضاء جديد لأحداث روايته، وهى تمثل حالة خاصة من حالات الكتابة عن الخوف والثورة والمرأة حين انتقل «مازن» الذى يعمل فى سنترال الإسكندرية إلى سنترال القاهرة مطاردًا من هم الوظيفة وما يحدث فيها من منغصات وتأزمات مختلفة، وتستقبله القاهرة كبديل لزميل يرغب فى الانتقال للعمل فى الإسكندرية والذى ترك له سكنه الخاص فى حى الزيتون، وهو نفس الحى الذى استخدمه محمد جبريل فى رواية «ذاكرة الأشجار». و«مازن» شخصية سيكوباتية مأزومة هو يخاف من واقعه أكثر مما يخاف من نفسه، العلاقة بينه وبين المجتمع المحيط به علاقة معقدة وشائكة يملؤها الخوف والقلق والتأزم خاصة علاقاته بالمرأة، يقول الكاتب على لسان الشخصية: «تطل من الأعين نظرات اتهام، لا أعرف متى تواجهنى كلمات الإدانة، أحيا التوقع والتلفت ومراقبة التصرفات، أشعر بالمطاردة». (ص١٠) وتقوم علائق عدة بين مازن الشخصية المحورية فى الرواية وبين المرأة منذ أن عرف منار فى الإسكندرية ثم كوثر وفردوس اللتين اكتشف من خلالهما رجولته، ثم عروجه على شط جنات المرأة المجربة التى سكن فى بيتها، والتى كان تأثيرها عليه كبيرًا، وعرف منها تجارب الحياة المختلفة كاملة بعد أن كانت تجاربه كلها متسمة بالخوف والقلق والتأزم. وتنتهى الرواية بقيام ثورة ٢٥ يناير وظهور مشكلة السكن فى حياة مازن حين أبلغه بواب العمارة بأن االشركة صاحبة العمارة لا ترغب فى تجديد عقد الشقة التى يسكنها، ويعاود الخوف والقلق مازن مرة أخرى، وينهى الكاتب الرواية بهذا المشهد النفسى العنيف: «شعرت بالخوف يتسلل إلى داخلى، خوف، غامض، لا أدرى بواعثه، يستقر فى أعماقى، تملكنى الخوف، أحسست بتيبس شفتى، لم أكن واثقًا من قدرتى على التصرف بما يعيد كل شىء إلى موضعه،



أشعر أنى سأفقد شيئًا غاليًا، لن أستطيع استعادته». (ص١٣٧)

لعلى من خلال هذه الورقة المبتسرة عن عالم محمد جبريل بين الاستثناء والقاعدة فى عالمه الإبداعى أكون قد اقتربت بعض الشىء من هذا العالم الكبير الثرى من الإنجاز الروائى الذى يتسم بغزارته وجمالية اللغة والقدرة الخلاقة على الوصف ورسم الشخصيات باقتدار.

ويعتبر محمد جبريل وسط جيله من مبدعى جيل الستينيات أيقونة مهمة لها تفردها وعالمها الإبداعى الخاص. وتتميز روايات محمد جبريل بالكثير الرؤى النابعة من المكان الأثير لديه وهو حى بحرى، وفى هذا السياق والعرض المبتسر لعالمه نعرض لبعض نماذج من عالمه الروائى، فى إسكندريته الساحلية البحرية.

زمان الوصل

تدور أحداث الرواية بين حى بحرى بالإسكندرية، ومكان قريب الشبه بهذا الحى فى ميناء بيريه باليونان، حيث يستأثر المكان السكندرى فى الرواية بالقسم الأكبر من السرد، وحيث يقسم الكاتب روايته إلى عشرة أيام متوالية تبدأ منذ لحظة عودة الراوى من الغربة التى قضاها بالخارج، ومحاولته إيجاد إجابة شافية لأسئلة كثيرة دارت فى رأسه منذ عودته إلى مسقط رأسه. فى هذه الأيام العشرة.

تدور أحداث الرواية لتحدد لنا ملامح مشاهد لا تنسى من حياة الراوى هاشم، العائد من الغربة إلى غربة جديدة فى وطنه الأصلى. ما بين اليوم الأول واليوم العاشر من زمن الرواية تدور أحداث، وتستدعى ذكريات، ويجيب النص على بعض الأسئلة المثارة حول العلاقات التى كانت سائدة بين هاشم ومكانه الأثير حى بحرى بما يحتويه من آفاق وجوانب شعبية تمس وجدان وعاطفة الناس البسطاء المهمشين، والعلاقات المنطوية على الانتماء بينه وبين أسرته، والعلاقة الجديدة بينه وبين الآخر فى غربته الاختيارية، وأخيرًا تلك العلاقة الخاصة بينه وبين ذاته.

وبين هذا وذاك نجد فى نص آخر نوع خاص من أحلام اليقظة، يضع فيها كاتبها من نفسه الكثير، يعيرها من وقائع حياته شخوصًا، وممارسات، ورؤى، وأفكارًا، ووجهات نظر تلح عليه، وترصد المصائر المتلاحمة مع مصيره، ومن ثم فهى تعيد صياغة واقعه من جديد منذ أن كان يافعًا إلى أن بدأ يلهث، ويشتعل الشيب فى رأسه، وتهن عظامه، ويشعر بأنه قد أصبح بيتًا آيلًا للسقوط كحالة استثنائية من حالات الإبداع الروائى.

وفى روايته المجسدة لهذا الواقع المتخيّل التى صدرت تحت عنوان «حكايات الفصول الأربعة» يرصد الروائى محمد جبريل فى هذه السردية الروائية نوعًا خاصًا من أدب الحالات الاستثنائية، أو أدب الثنائيات التى تحمل فى نسيجها آلية التفاعل بين مرحلة الشباب وواقع الشيخوخة، بين جدل الحياة وحتمية الموت، بين قضايا الواقع وتأزمات الذات، وهو يحتفى فيها بإشكالية الشيخوخة كمحور أساسى يغلفها ويرصد من خلالها واقع الشخصية العائشة حقيقتها المطلقة وسط تأزمات الواقع، ويتعامل فى نسيجها العام مع الزمان والمكان من منظور خاص، ومن خلال نسق حكائى يستدعى فيه ذكرياته ومتخيله الخاص وربما بعض الشخوص التى كانت لها صلة وثيقة بسيرة حياته الخاصة.

صخرة فى الأنفوشى

كما تعتبر رواية «صخرة فى الأنفوشى» وهى رواية رافدة لعلاقة الآباء مع الأبناء، تبحث لنفسها عن تحولات يخايلها ويحايثها الزمن والمكان خاصة ما يتصل بالبيئة المتحلقة بالبحر والسكون الكامن حولها، وهذه الصخرة الرامزة فى بنية النص، والواقعة بجانب شاطئ منطقة الأنفوشى، والتى اتخذها مدحت أحد شخصيات الرواية مكانًا لعزلته، وانفراده بذاته، هناك يسمع أصوات البحر ويعايش

أسطورته الحية، هديره، وهدوءه، ونوارسه، وفى نفس الوقت يمارس (سيزيفيته) مع هذه الصخرة، ونزوعه الدائم إلى القراءة فى هذا المناخ الخاص، هو لا يشعر بالغربة وهو فوق هذه الصخرة، إنما يستشعرها وهو بعيد عنها وعن كتابه المفضل الذى يقرؤه، لذا كانت هذه الصخرة هى المحور الرئيسى الذى بنى عليه الكاتب رؤيته تجاه الحدث الرئيسى للنص وهو غربة الذات، هو لم يجعل الصخرة للمكان، لا تعرف إلا به، ولكنه جعلها فى المكان نفسه، هى الفاعلة فيه والمؤثرة على مناخه وشخصياته وأحواله، ولعل تفسير هذا المنحى يكمن فى المعنى والإشارات التى أرسلها العنوان إلى جسم النص المحتوى على آليات الحركة، والتفاعل، فى أحوال وأمور كل شخصية على حدة، وقد تواجدت هذه الغربة عند كل الشخصيات بطرق مختلفة، هى عند الأب رجب كيرة متمثلة فى صخرة الشيخوخة وجوانبها المختلفة، يحاول الأب فى هذه السن المتقدمة أن يتلاءم ويتأقلم معها وأن يعايش تحولاتها، ولكنه كثيرًا ما كان يصطدم بها، ومثال ذلك نجده فى الاستهلال الأولى للنص حين رحلت زوجته الثانية مروة مخلفة وراءها صدمة كبيرة لرجب كيرة على صخرة الواقع المعيش، كما تكمن هذه الإشكالية عند الابن سعيد من خلال الواقع المادى المسيطر على وعيه وإدراكه، هو ينظر إليه دائمًا فى نهم شديد حيث تتسم شخصيته بالنفعية، أو ما أطلقه عليه النقاد بالبطل الوغد. ونلاحظ أن شخصية البطل الوغد قد تواجدت فى أكثر من عمل من أعمال محمد جبريل ربما فى شخصية محمود فى «زمان الوصل»، وشخصية مسعد فى «حكايات الفصول الأربعة»، كما نجدها عند الابنة راوية هى صخرة كئود تحول بينها وبين الأمان فى حياتها، خاصة بعد زواجها من الشيخ الأباصيرى، لذا فهى تحاول كسر هذه الصخرة بطريقتها الخاصة، أما الابن مدحت فقد كانت الصخرة بالنسبة له هى صخرة سيزيف، الملاذ الحقيقى لذاته والتى يجد فيها بجانب جماليات الطبيعة ورومانسية الحياة، ومدينته الفاضلة المفقودة، معنى آخر من معانى الحياة، معنى الغربة، والصعود إلى أعلى دون أن يشعر بزخم الحياة ومفارقاتها، كان المعنى لهذه الصخرة عنده غير مكتمل فى بعض الأحيان، لذا كان الفرار إليها دائمًا

استخدم فى رواية «كوب شاى بالحليب» تفاعلات تجربة الاعترافات، والمتخيل فى الفن الروائى، إضافة إلى زخم من الشخوص لها تفاعلها الذاتى والكيميائى

هو قمة متعته: «الفرار إلى الصخرة يبعده حتى عن نفسه، عن الأسئلة التى تغيب ردودها، أفق البحر من كل الجوانب يحيطه بالطمأنينة، لا ينشغل إلا بما حوله، توالى الأمواج، هبات الريح، انطلاق البلانسات واللنشات والقوارب، أصداء الحياة على الشاطئ»(٣).

البحر أمامها

وفى رواية «البحر أمامها» يجسد الكاتب فى هذه الرواية القصيرة حياة امرأة فقدت زوجها وعاشت اغتراب الحياة ولم يبقَ لها فى عالمها الخاص سوى هذا المكان الذى تسكنه، وصورة البحر الذى يقبع أمامها ويجسد فى هواجسها البعد الذاتى الذى كانت تعيشه مع زوجها، بهدوئه وسكونه وعواصفه وأمواجه العاتية، المكان بتميز موقعه هو المتبقى من إرث زوجها الحاضر دائمًا مع البحر فى كل هواجسها وبوحها الذاتى مع نفسها، لذا فإن مشهد البحر وما يفرزه فى مخيلتها وهواجسها هو البديل لهذه الحياة بعد مفارقة الزوج لها، ولعلنا من خلال قراءة العتبات الأولى للرواية نستطيع أن نتلمس بعضًا مما يريد الكاتب أن يوصله إلى المتلقى، فالعنوان كما جاء كجملة اسمية له دلالة مباشرة وواضحة ولكنه ينبئ عن تأويل خاص يجسد المكان والفعل، والبحر، وفعل التواجد بين هواجس هذه المرأة وبين هذا البحر المتواجد داخلها وفى نفس الوقت أمامها، والغلاف كما بدا يكشف عن وجه امرأة تبدو الحيرة على وجهها وسط بحر متلاطم من الهواجس، ووراءها رسم لملامح من قلعة قيتباى دلالة المكان، وحولها دوائر من التيه والحيرة والاستلاب، والإهداء هو الآخر موجه إلى المرأة المتمثلة فى جدة الكاتب «أنيسة حبيب» بقوله: «إلى جدتى أنيسة حبيب التى تهب – رغم الغياب – ثمارها، كشجرة طيبة»، مما يوحى بأن هناك علاقة ما بين هذا الإهداء وبين صورة المرأة داخل الرواية. كما تتضمن العتبات الأولى للنص أيضًا رؤية دالة عن الغربة والاغتراب مجتزئة من كلام «أبو حيان التوحيدى» تقول: «سألتنى أن أذكر لك الغريب ومحنته، وأصف لك الغربة وعجائبها. وقد قيل: الغريب من جفاه الحبيب. وأنا أقول: بل الغريب من صار غريبًا فى وطنه، وأبعد البعداء من كان غريبًا فى محل قربه». بهذه العتبات الأولى المتصدرة للرواية، يقف النص معبرًا عن حالة من الغربة الإنسانية تبدو فيها المرأة هى المحل الأول فى وقائعها، ويبدو استلاب الواقع وتشظيه هو المحور والتيمة الأساسية فى تناول النص وكتابته.

رباعية بحرى

أما الرباعية الروائية السكندرية لمحمد جبريل وهى «رباعية بحرى»، بأجزائها الأربعة «أبو العباس»، «ياقوت العرش»، «البوصيرى»، «على تمراز» فهى كما يتضح من عتبات العناوين تعتبر بمثابة شريحة مهمة من شرائح الإبداع عن مكان أثير لدى الكاتب وهو حى بحرى، وهى تختلف اختلافًا تامًا عن رباعياتى فتحى غانم ولورانس داريل فى مناخها ومتخيلها وأحداثها المتواترة. حيث البعد الصوفى المتغلغل فى متخيل الأحداث بجانب البعد الواقعى يحايث المكان وطبيعة الشخوص واختلاف الأحداث المرتبطة بالمكان من خلال نسيج سردى متعدد الطبقات يحتوى على العديد من التضمينات السيرية والدينية والمدائح الشعبية. كما يتضمن أيضًا بعضًا من التاريخ السرى للمكان السكندرى بكل ما يحتويه من أبعاد وتجليات واقعية. لا شك أنها هى الإسكندرية بقدها وقديدها يتواجد فى نسيج هذه الرباعية كل شىء عن الإسكندرية بدءًا من عروس البحر فى المخيلة السكندرية القديمة إلى النصوص التى كانت لتجليات سندباد الإسكندرية محمد جبريل بعده الإنسانى الذى أخرج لنا هذه الأعمال الروائية التى جعلته أحد الكتّاب الذين لهم بصمة كبيرة على الإبداع المرتبط بالمكان السكندرى بامتياز.

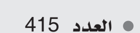
مؤلفاته

أولًا: القصة القصيرة

● تلك اللحظة من حياة العالم (قصص)، لجنة النشر للجامعيين، القاهرة، ١٩٧٠.
● انعكاسات الأيام العصيبة (قصص)، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨١.
● هل (قصص)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧.
● حكايات وهوامش من حياة المبتلى (قصص)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦.
● سوق العيد (قصص)، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧.
● انفراجة الباب (قصص)، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧.
● حارة اليهود (قصص)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨.
● رسالة السهم الذى لا يخطئ (قصص)، مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة، ٢٠٠٠.
● موت قارع الأجراس (قصص)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢.
● ما لا نراه (قصص)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٦.
● أخبار الوقائع القديمة (قصص)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٩.
● فى الليل تتعدد الظلال (قصص)، سلسلة كتاب اليوم.. دار أخبار اليوم، القاهرة، ٢٠١٠.
● باب العزيزية (قصص)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٢.
● مدار القلب (قصص)، مركز ليفانت، الإسكندرية، ٢٠١٩.
● اكتمال المقام (قصص) الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٩.

ثانيًا: الرواية

● الأسوار (رواية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢
● أمام آخر الزمان (رواية)، مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة، ١٩٨٤.
من أوراق ابى الطيب المتنبى (رواية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨ ث.
● قاضى البهار ينزل إلى البحر (رواية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.
● الصهبة (رواية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠.
● قلعة الجبل (رواية)، روايات الهلال.. دار الهلال، القاهرة، ١٩٩١.
● النظر إلى أسفل (رواية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١.
● الخليج (رواية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.
● اعترافات سيد القرية (رواية)، روايات الهلال.. دار الهلال، القاهرة.
● زهرة الصباح (رواية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥.
● الشاطئ الآخر (رواية)، مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة، ١٩٩٦ وقد ترجمت هذه الرواية إلى الإنجليزية.
● أبو العباس (رواية.. الجزء الأول من رباعية بحرى)، مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة، ١٩٩٧.
● ياقوت العرش (الجزء الثانى من رباعية بحرى)، مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة، ١٩٩٧.
● البوصيرى (الجزء الثالث من رباعية بحرى)، مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة، ١٩٩٨.
● على تمراز (الجزء الرابع من رباعية بحرى)، مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة، ١٩٩٨.
● حكايات عن جزيرة فاروس (سيرة ذاتية)، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، ١٩٩٨.
● الحياة ثانية (رواية تسجيلية)، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، ١٩٩٩.
● بوح الأسرار (رواية)، روايات الهلال، القاهرة، ١٩٩٩
● المينا الشرقية (رواية)، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٠.
● مد الموج (تبقيعات نثرية مستمدة من سيرة ذاتية)، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٠.
● نجم وحيد فى الأفق (رواية)، مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة، ٢٠٠١.
● زمان الوصل (رواية)، مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة، ٢٠٠٢.
● ما ذكره رواة الأخبار عن سيرة أمير المؤمنين الحاكم بأمر الله (رواية)، روايات الهلال.. دار الهلال، القاهرة، ٢٠٠٣.
● حكايات الفصول الأربعة (رواية)، دار البستانى للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٤.
● زوينة (رواية)، الكتاب الفضى.. نادى القصة، القاهرة، ٢٠٠٤.
● صيد العصارى (رواية)، دار البستانى للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٤.
● غواية الإسكندر (رواية)، سلسلة روايات الهلال.. دار الهلال، القاهرة، ٢٠٠٥.
● الجودرية (رواية)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥.
● رجال الظل (رواية)، دار البستانى للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٥.
● مواسم الحنين (رواية)، دار البستانى للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٦.
● كوب شاى بالحليب (رواية) دار البستانى للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٧.
● أهل البحر (رواية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧.
● المدينة المحرمة (رواية)، دار مجدلاوى للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٧.
● البحر أمامها (رواية)، سلسلة روايات الهلال.. دار الهلال، القاهرة، ٢٠٠٩.
● صخرة فى الأنفوشى (رواية)، سلسلة روايات الهلال.. دار الهلال، القاهرة، ٢٠١٠.
● (مختارات روائية.. اعترافات سيد القرية، من أوراق أبى الطيب المتنبى، ما ذكره الرواة عن سيرة أمير المؤمنين الحاكم بأمر الله، قلعة الجبل، الجودرية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٠.
● ديليت (رواية) ملحق كتاب الرافد، الشارقة، ٢٠١٣.
● مدينة تخصه (رواية)، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ٢٠١٣.
● أحمد أنيس.. ظلى الضائع (رواية)،



يتحلق الحدث الرئيس فى رواية «ذاكرة الأشجار» حول المكان وعلاقته بهذه العاطفة التى نشأت بطريق الصدفة بين «سيلفى» الفتاة القبطية الكاثولوكية وبين ماهر فرغلى الذى يعمل مصححًا لغويًا فى دار المعارف



سلسلة روايات الهلال.. دار الهلال، القاهرة، ٢٠١٣.

● ذاكرة الأشجار (رواية)، دار الحياة، القاهرة، ٢٠١٤.

● مقصدى البوح لا الشكوى (رواية)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٥.

● خلق وحيدًا (رواية)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٦.

● نجمة المساء تأتى فى الموعد (رواية)، الدار للنشر، القاهرة، ٢٠١٦.

● ورثة عائلة المطعنى (رواية)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٧.

● ما بقى من العمر (رواية)، دار غراب للنشر، القاهرة، ٢٠١٧.

● النفى إلى الوطن (رواية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٨.

● سكة المناصرة (رواية)، دار المعارف، القاهرة، ٢٠١٩.

● النوارس (رواية)، دار المفكر العربى للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢٠.

● مشارف اليقين (رواية)، دار المفكر العربى، القاهرة، ٢٠٢١.

● حيرة الشاذلى فى مسالك الأحبة (رواية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٢١.

● عمر من الأغنيات (تبقيعات نثرية)، دار مينا بوك، القاهرة، ٢٠٢٢.

قصص للطلائع والأطفال:

١ - أم كلثوم.. معجزة الغناء العربى - دار البستانى للطبع والنشر ٢٠٠٤

٢ - قصص محمد جبريل للأطفال - مركز ثقافة الطفل ٢٠٢١.

سيرة ذاتية:

١ – حكايات عن جزيرة فاروس – دار الوفاء لدنيا الطباعة ١٩٩٨.

٢ – الحنين إلى بحرى – كتاب الهلال ٢٠١١.

٣ - أيامى القاهرية – هيئة قصور الثقافة ٢٠١٤.

٤ – قراءة الصور – النابغة للنشر ٢٠١٦.

ثالثًا: الدراسات

● قضية الثقافة فى الأقاليم (دراسة)، مجلس الأعلام الريفى، القاهرة، ١٩٧١.

● مصر فى قصص كتابه المعاصرين (دراسة) ج ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣ (ج ٢، مكتبة الأسرة، ج ٣ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥.

● مصر من يريدها بسوء (مقالات)، دار الحرية، القاهرة، ١٩٨٦.

● نجيب محفوظ صداقة جيلين (دراسة)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٣.

● قراءة فى شخصيات مصرية (مقالات)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٥.

● السحار.. رحلة إلى السيرة النبوية (دراسة)، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٩٥.

● آباء الستينيات.. جيل لجنة النشر للجامعيين (دراسة)، مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة، ١٩٩٥.

● قراءة فى شخصيات مصرية (مقالات)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٥.

● مصر المكان (دراسة فى القصة والرواية)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨.

● البطل فى الوجدان الشعبى المصرى (دراسة)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.

● سقوط دولة الرجل (دراسة)، دار البستانى للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٧.

● الصوت الهامس يعلو (دراسة)، رابطة الأدباء، الكويت، ٢٠٠٧.

● ملامح مصرية (مقالات)، كتاب الجمهورية، القاهرة، ٢٠٠٨.

● للشمس سبعة ألوان (قراءة فى تجربة أدبية)، كتاب الجمهورية، القاهرة، ٢٠٠٩.

● مصر الأسماء والأمثال والتعبيرات.. كتاب الجمهورية، القاهرة، ٢٠١٠.

● نعم.. مصر فى بيت أبى (مقالات)، كتاب الجمهورية، القاهرة، ٢٠١٢.

● ناس من مصر (مقالات)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٢٢.

● زيارة أخيرة فى حضرة نجيب محفوظ (مقالات)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٢٣.

ثبت بنماذج من قصصه المنشورة فى الدوريات

عنوان القصة	مكان النشر	العدد	تاريخ النشر
القرية التى عرفت الحب	القصة	١٥	مارس ١٩٦٥
برج بابل	نادى القصة	١	أبريل ١٩٦٨
السمان لا يطارد نفسه	نادى القصة	٥	سبتمبر ١٩٧٠
متتابعات لا تعرف الانسجام	الآداب ١٢ س	١٨	سبتمبر ١٩٧٠
الحفرة	المجلة	١١٧	مارس ١٩٧١
القيراط الخامس والعشرون	الهلال	٣	مارس ١٩٧٣
انعاكاسات الأيام العصيبة	الثقافة	٩	يونيو ١٩٧٤
أبناء السيد الصافى	القصة	١	سبتمبر ١٩٧٤
سطور فى الصفحة الأخيرة	الآداب	٦/٥	مايو ١٩٧٧
أحاديث النفس المتداعية	الثقافة	٨٨	أكتوبر ١٩٨٠
نبوءة عراف مجنون	الثقافة	١٠٢	أبريل ١٩٨٢
الرائحة	الهلال		يناير ١٩٨٣
ما رواه الجد السخاوى	القصة	٣٥	يناير ١٩٨٣
الظل	القصة	٣٧	يونيو ١٩٨٣
التحقيق	القصة	٣٩	يناير ١٩٨٤
حدث استثنائى فى أيام الأنفوشى	إبداع ٢ س	٢	فبراير ١٩٨٤
نبوءة عراف مجنون	إبداع ١١ س	٢	نوفمبر ١٩٨٤
تكوينات رمادية	إبداع ٦ س	٣	يونيو ١٩٨٥

الطوفان	إبداع ٢ س	٤	فبراير ١٩٨٦
حكايات وهوامش من حياة المبتلى	إبداع ٦ س	٤	يونيو ١٩٨٦
المستحيل	إبداع ٨ س	٤	أغسطس ١٩٨٦
انتظار	الموقف العربى	٧٧	سبتمبر ١٩٨٦
المستحيل	الحرس الوطنى		نوفمبر ١٩٨٦
فلما صحونا	إبداع ٦ س	٥	يونيو ١٩٨٧
الآخر	البيان الكويتية	٢٧٣	ديسمبر ١٩٨٨
الرفاعى والثعبان	إبداع ٦/٥ س	٧	مايو/ يونيو ١٩٨٩
انتحار	الثقافة		يوليو ١٩٨٩
مكان من الزمن القديم	إبداع ١١ س	٧	نوفمبر ١٩٨٩
فى الشتاء	نصف الدنيا	٨	٨ إبريل ١٩٩٠
حالة	أدب ونقد	٥٨	يونيو ١٩٩٠
النبوءة	الشاهد	٦٠/٥٩	يوليو/ أغسطس ١٩٩٠
تشابكات	نصف الدنيا	٨٣	١٥سبتمبر ١٩٩١
النبى عمران	أدب ونقد	٨٥	سبتمبر ١٩٩٢
الفندق	الهلال		مارس ١٩٩٣
حارة اليهود	العربى	٤٣٨	مايو ١٩٩٥
الوقف	القصة	٨٥	يوليو/ أغسطس/ سبتمبر ١٩٩٥
الخصيبى	الأهرام		٢٧ ديسمبر ١٩٩٦
الشجرة	الأهرام العربى	٧٤	٢٢أغسطس ١٩٩٨
مدينة الأسرار	الأهرام	٧٤	٢٧ نوفمبر ١٩٩٨
الحكايات الأخرى	القصة	٩٩	يناير/ فبراير/ مارس ٢٠٠٠
مد الموج	الرافد	٤٠	ديسمبر ٢٠٠٠
الوحدات	الهلال	٣	مارس ٢٠٠١
سندس	المسار التونسية	٥٢	يوليو/ أغسطس ٢٠٠١
الخسوف	الأسبوع الأدبى	٨٤٢	١٨ يناير ٢٠٠٣
البيرق	الرافد	٦٦	فبراير ٢٠٠٣
انكسارات الرؤى المستحيلة	العربى	٥٣٤	مايو ٢٠٠٣
اغتيال	الهلال	٤	أبريل ٢٠٠٥
مساحة الظل	الثقافة الجديدة	١٩٦	أكتوبر ٢٠٠٦
ضالة المريد	الثقافة الجديدة	٢١٠	يناير ٢٠٠٨
بكائية للزمن القديم	العربى	٥٩٢	مارس ٢٠٠٨
نفض الرأس	القصة	١١٤	أبريل ٢٠٠٨
الإبانة عن واقعة كنز الشيخ المغربى	إبداع	١١/١٠	ربيع/ صيف ٢٠٠٩
لماذا عجز الطير عن التحليق	الأهرام	١٩	أكتوبر ٢٠١٠
من جهة غير معلومة	الهلال ١٢س	١١٩	ديسمبر ٢٠١٠
قوت القلوب	القصة	١٢١	أغسطس ٢٠١١
مدار القلب	الرافد	١٧١	نوفمبر ٢٠١١
جزيرة صغيرة تخشى الغرق	إبداع	١٧	شتاء ٢٠١١
ليس الاعتبار بالخرقة	الكاتب العربى	٨٥	صيف ٢٠١٢
عبودية تليق بابتلائنا	إبداع	٢١	شتاء ٢٠١٢
ملامسة الضفاف	الرافد	١٩٥	نوفمبر ٢٠١٣
هواتف الاستعادة	إبداع	٢٦/٢٥	شتاء/ ربيع ٢٠١٦
إنك لن تستطيع معى صبرا	إبداع	٢٩	شتاء ٢٠١٤

الكتب التى صدرت عنه:

- الفن القصصى عند محمد جبريل، مجموعة من الباحثين، مكتبة منيرفا، الزقازيق، ١٩٨٤.
- دراسات فى أدب محمد جبريل، مجموعة من الباحثين، مكتبة منيرفا، الزقازيق، ١٩٨٦.
- البطل المطارد فى أدب محمد جبريل، د. حسين على محمد، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، ١٩٩٩.
- فسيفساء نقدية : تأملات فى العالم الروائى لمحمد جبريل، د. ماهر شفيق فريد، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، ١٩٩٩.
- محمد جبريل.. موال سكندرى، فريد معوض وآخرون، كتاب سمول، ١٩٩٩.
- استلهام التراث فى روايات محمد جبريل، د. سعيد الطواب، دار السندباد للنشر، ١٩٩٩.
- تجربة القصة القصيرة فى أدب محمد جبريل، د. حسين على محمد، كلية اللغة العربية، المنصورة، ٢٠٠١.
- فلسفة الحياة والموت فى رواية الحياة ثانية، نعيمة فرطاس، أصوات معاصرة،

٢٠٠١.

● روائى من بحرى، حسنى سيد أحمد لبيب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠١.

● محمد جبريل.. مصر التى فى خاطره، حسين حامد، سلسلة أصوات معاصرة، القاهرة، ٢٠٠٢.

● سيميائية العقد فى رواية «النظر إلى أسفل»، د. عبد الرحمن تبرماسين، أصوات معاصرة، القاهرة، ٢٠٠٤.

● التراث والبناء الفنى فى أعمال محمد جبريل الروائية، د. سمية الشوابكة، هيئة قصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥.

● المنظور الحكائى فى روايات محمد جبريل، د. محمد زيدان، سلسلة أصوات، الشرقية، ٢٠٠٥.

● بنية الخطاب الروائى فى أدب محمد جبريل.. جدل الواقع والذات «النظر إلى أسفل» نموذجًا، د. آمال منصور، سلسلة أصوات معاصرة، القاهرة، ٢٠٠٦.

● محمد جبريل.. ألق الوجدان المصرى، فرج مجاهد عبد الوهاب، أصوات معاصرة، ٢٠١٢.

● مستويات السرد وأشكاله فى روايات محمد جبريل، د. أحمد فرج، دار حورس، ٢٠١٩.

● الاتجاه الصوفى فى رباعية محمد جبريل، هند أحمد السيد، دار الفكر العربى، القاهرة، ٢٠٢٠.

دراسات أكاديمية حول إبداعه الروائى والقصصى:

● (التراث والبناء الفنى فى أعمال «محمد جبريل» الروائية)، قدمت هذه الأطروحة استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه فى اللغة العربية وآدابها من الباحثة سمية سليمان على الشوابكة إلى كلية الدراسات العليا بالجامعة الأردنية تحت إشراف الأستاذ الدكتور محمود السمرة، أبريل ٢٠٠٤.

● ٢ – (مستويات السرد وأشكاله فى روايات محمد جبريل) قدمت هذه الأطروحة استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير فى اللغة من الباحث أحمد محمود فرج أحمد إلى كلية الآداب - جامعة الإسكندرية ٢٠٠٦.

● ٣ – (بناء الشخصية الروائية فى أعمال محمد جبريل) قدمت هذه الرسالة استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه من الباحثة مديحة حمدى عبد العزيز إلى كلية الآداب جامعة طنطا ٢٠٠٩.

تمثل رواية «نجمة المساء تأتى فى الموعد» حالة خاصة من حالات الكتابة عن الخوف والثورة والمرأة



● ٤ – (صورة المرأة فى روايات محمد جبريل) قدمت هذه الأطروحة استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير من الباحثة أمل عبد الله إلى كلية التربية جامعة دمنهور ٢٠١٠.

● ٥ – (تداخل النصوص فى روايات محمد جبريل، دراسة تحليلية) قدمت هذه الأطروحة استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه من الباحث أسامة شمعون إلى كلية الألسن جامعة عين شمس ٢٠١٣.

● ٦ – (معالم الواقع المعيش فى القصة القصيرة الأردية والعربية.. إيم مبين ومحمد جبريل «نموذجين») قدمت هذه الأطروحة استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه من الباحثة نعمة مصطفى إبراهيم الجنانينى إلى كلية الدراسات الإنسانية. جامعة الأزهر فرع البنات ٢٠١٤.

● ٧ – (أثر البحر فى تشكيل روايات محمد جبريل رباعية بحرى نموذجًا) قدمت هذه الرسالة استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير من الباحثة نسرين تميم عبد الله سليمان إلى كلية الآداب – جامعة بنها ٢٠١٥.

● ٨ – (الشخصية الرئيسة فى روايات محمد جبريل) قدمت هذه الرسالة استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير من الباحثة أسماء عبد الله عباس إلى كلية الآداب جامعة المنيا ٢٠١٦.

● ٩ – (الآخر فى الرواية السكندرية المعاصرة، محمد جبريل نموذجًا) قدمت هذه الأطروحة استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير من الباحثة شيماء عبد المحسن خليل شرف إلى كلية الآداب جامعة الإسكندرية ٢٠١٧.

● ١٠ – (التوظيف الفنى للعناصر التاريخية فى الرواية المعاصرة «سعد مكاوى»، «رضوى عاشور»، «محمد جبريل»)، قدمت هذه الأطروحة استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه من الباحث أحمد عزيز محمود عبد الستار إلى كلية الآداب جامعة الإسكندرية ٢٠١٨.

● ١١ - (المجاز فى روايتى «إبراهيم الكاتب» لإبراهيم عبد القادر المازنى، و«الأسوار» للكاتب محمد جبريل)، قدمت هذه الأطروحة استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير من الباحث إيهاب خالد سعيد الشرقاوى، إلى كلية دار العلوم جامعة الفيوم، ٢٠١٩.

● ١٢ - (التجربة الروحية فى رباعية بحرى للكاتب محمد جبريل) قدمت هذه الرسالة استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير من الباحثة هند أحمد السيد إلى المعهد العالى للدراسات الإسلامية، ٢٠١٩.

● ١٣ - (الاتجاه الصوفى فى روايات محمد جبريل) قدمت هذه الأطروحة استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه من الباحث محمد الشافعى، إلى كلية اللغة العربية جامعة الأزهر، فرع الزقازيق، ٢٠٢٠.

● ١٤ - (السيميائية فى روايات محمد جبريل) قدمت هذه الأطروحة استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه قدمها الباحث أبو الفتوح حمودة إلى كلية اللغة العربية جامعة الأزهر، فرع إيتاى البارود ٢٠٢١.

● ١٥ - (الخطاب الروائى فى روايات محمد جبريل) قدمت هذه الأطروحة استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوره من الباحثة هند أحمد السيد إلى كلية الآداب جامعة قناة السويس، ٢٠٢٤.

الدراسات التى نشرت عن إبداعه فى فصول من الكتب:

● (محمد جبريل)، أحاديث حول الأدب والفن والثقافة، عبد العال الحمامصى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨.

● (قراءة فى قصص محمد جبريل)، قراءة فى القصة القصيرة، محمد قطب، المكتبة الثقافية.. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١.

● (ملامح البيئة المصرية فى «انعكاسات الأيام العصيبة»)، مقالات وبحوث فى الأدب العربى المعاصر، د. صابر عبد الدايم، دار

المعارف، القاهرة، ١٩٨٣.

● (البناء الفني في رواية «آخر الزمان»)، دراسات نقدية في الأدبين العربي والإسباني، د. حامد يوسف أبو أحمد، الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٧.

● (قاضي البهار ينزل إلى البحر وأسلوب التقرير البوليسي في بناء الرواية)، رواية قاضي البهار ينزل إلى البحر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.

● (استلهام الأحداث والشخصيات التاريخية في قصص محمد جبريل)، الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر ١٩٦٧ - ١٩٨٤، د. مراد عبد الرحمن مبروك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.

● (الأسوار.. لحظات مصرية)، انطباعات غير نقدية، عبد العال الحمامصي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د.ت.

● (تعدد مستويات الخطاب الروائي: د. ماهر شفيق فريد)، رواية قلعة الجبل، روايات الهلال.. دار الهلال، القاهرة، ١٩٩١.

● (رواية محمد جبريل «من أوراق أبي الطيب المتنبي».. العلاقة الجدلية بين الأدب والتاريخ)، دراسات نقدية في الأدب المعاصر، د. أحمد زلط، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١.

● («إمام آخر الزمان» و«الأسوار» و«من أوراق أبي الطيب المتنبي»)، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر.. دراسة نقدية ١٩١٤ - ١٩٨٦، د. مراد عبد الرحمن مبروك، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١.

● (محمد جبريل والبحث عن الحلم الضائع)، الرواية التاريخية في أدبنا الحديث، د. حلمي محمد قاعود، دار الاعتصام، القاهرة، ١٩٩٠.

● (محمد جبريل قصاصًا)، في القصة العربية، د. يوسف نوفل، كتابات نقدية.. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٢.

● (تأملات في روايتي «هنري الرابع» لهانريش مان و«قلعة الجبل» لمحمد جبريل: د. عبد الله محمد أبو هشة)، المؤتمر الدولي للدراسات الجرمانية ج ٦، القاهرة، ١٩٩١.

● (العنف السياسي في رواية «الأسوار»)، الرؤية السياسية في الرواية الواقعية في مصر ١٩٦٥ - ١٩٧٥، د. حمدي حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، القاهرة، ١٩٩٤.

● («الأسوار» و«النظر إلى أسفل»)، الرؤى والأحلام.. قراءة في نصوص روائية، محمد قطب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥.

● (محمد جبريل روائيًا.. أزمة جيل من الوعي الأيديولوجي والوعي الفني)، الرواية السياسية، د. طه وادي، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، ١٩٩٦ ص ١٦٥.

● (محاور التجربة القصصية في مجموعة «هل» لمحمد جبريل)، جماليات القصة القصيرة.. دراسة نصية، د. حسين علي محمد، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦.

● («زهرة الصباح» البحث عن الأمل والحلم بالنجاة)، حوار الرواية المعاصرة في مصر وسورية، د. حلمي محمد القاعود، دار إشبيلية، دمشق، ١٩٩٨.

● (المقاومة أو الوطن إلى الجنون «حول قصص محمد جبريل»)، أجيال من الإبداع، زينب العسال، جماعة التأصيل الأدبي والفكري، القاهرة، ١٩٩٨ ص ٧٨.

● (محمد جبريل.. «قاضي البهار ينزل إلى البحر» استخدام أسلوب التقرير البوليسي في بناء الرواية: النظر إلى أسفل والبطل المأزوم والتعبير عن أزمة المجتمع)، مسيرة الرواية في مصر.. قراءة لنماذج مختارة، د. حامد أبو احمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠ ص ٥٥ ص ٧٣.

● (حول «قلعة الجبل» و«الأسوار»)، الرواية والمدينة.. نماذج من كتاب الستينيات في مصر، د. حسين جمعة، كتابات نقدية.. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.

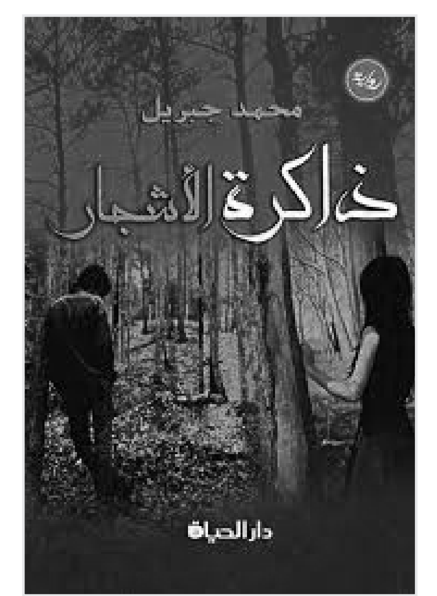
● (غرباء على الخليج.. الخليج)، تقاسيم نقدية، زينب العسال، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠١ ص ٤٩.

● (قصدية المقاومة في مجموعة حارة اليهود)، المقاومة والأدب، د. السيد نجم، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠١ ص ٦٢.

● (رباعية بحري)، الحياة في الرواية.. قراءة في الرواية العربية والمترجمة، أحمد فضل شبلول، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠١ ص ٣٠.

● (فضاء «المكان الحلم» في مجموعة «حكايات وهوامش من حياة المبتلي» لمحمد جبريل، بناء «فضاء المكان» في القصة العربية القصيرة.. نقد، محمد السيد إسماعيل، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٢ ص ١٥١.

● (كل إلى بيته يعود.. أو إلى «الشاطئ الآخر»)، اللغة والتراث في القصة والرواية، ربيع الصبروت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣.



● (نجم وحيد في الأفق لمحمد جبريل)، أصوات السرد.. دراسات نقدية، د. محمد زيدان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الغربية، ٢٠٠٣ ص ٢٠.

● (محمد جبريل.. مهدي جبريل وإمامه)، أباطيل صالحة للنظر في القصة العربية والرواية، د. عبير سلامة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤ ص ٢٠١.

● («زمان الوصل» وأسئلة الرواية)، الرواية والروائيون، شوقي بدر يوسف، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ٢٠٠٥.

● (كأن البلاد ليست لنا.. قراءة في نماذج من روايات محمد جبريل.. «الجودرية» التاريخ إن حكى.. «زمان الوصل» على العيش في غربتين.. «حكاية الفصول الأربعة» الواقف وحيدًا على شاطئ العمر)، في الرواية وقضاياها، د. عبد المجيد زراقط، مركز الغدير للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠١١.

الدراسات التي نشرت عن إبداعه في الدوريات:

● قلعة الأبطال بين قصص الكفاح.. قراءة في رواية عبد الحميد جودة السحار «قلعة الأبطال»، بقلم محمد جبريل، القصة، القاهرة، ع ٧، ١٥ يوليو ١٠٦٥.

● ست شخصيات تبحث عن مؤلف، بقلم محمد جبريل، البيان، الكويت، ع ٦١، أبريل ١٩٧١.

● قراءة في أدب كاتب شاب..





حول محمد جبريل، محمد قطب، المجلة، القاهرة، ع ١٧٨، أكتوبر ١٩٧١ ص ٨٤.

● أى فن يبتعد عن الإنسان يجعل الحياة تفقد قيمتها (حوار)، يوسف مظلوم، الميساجية، القاهرة، ١٩٧١/١٠/١٧.

● مصر فى قصص كتابها المعاصرين، محمد صدقى، الجمهورية، القاهرة، ١٩٧٢/٤/١٣.

● دراسة أكاديمية أم رواية أدبية.. حول رواية «الأسوار»، فتحى الإبيارى، الأخبار، القاهرة، ١٩٧٢/٤/١٤.

● لقاء مع محمد جبريل (حوار)، يوسف مظلوم، الميساجية، القاهرة، ٣٠/ ٤/ ١٩٧٢.

● الشعب والحرب والحياة، كمال النجمى، المصور، القاهرة، ١٩٧٢/٦/٢٣.

● مصر فى قصص كتابها المعاصرين، د. نبيل راغب، المساء، القاهرة، ٩/ ٨/ ١٩٧٣.

● مصر بين جمود المؤرخ وتسطيح الأديب، د. رفعت السعيد، الطليعة، القاهرة، اكتوبر ١٩٧٣.

● عرض لرواية «الأسوار»، عبد العال الحمامصى، الزهور، القاهرة، أبريل ١٩٧٤.

● الأسوار (رواية)، د. نبيل راغب، الثقافة الشهرية، القاهرة، أبريل ١٩٧٤.

● محمد جبريل فى الأسوار.. الفنان من خلال عمله، محمد الراوى، الثقافة الأسبوعية، القاهرة، ع ٤٥، ١٩٧٤/٨/٣٠.

● الناس فوق الأزمنة الممتدة.. قراءة فى رواية الأسوار، الداخلى طه، الزهور، القاهرة، ديسمبر ١٩٧٤.

● محمد جبريل الزمان والمكان (حوار)، د. نبيل راغب، ج الجزيرة، الرياض، ع ١٩٣٧، جمادى الآخر ١٣٩٤.

● مصر فى قصص كتابها المعاصرين، طه محمد كسبه، الثقافة، القاهرة، ١٩٧٤/٣/١٥.

● قرأت العدد الماضى من الآداب (الأبحاث)، بقلم محمد جبريل، الآداب، بيروت، ع ٤، أبريل ١٩٧٥.

● الإنسان وإيقاع العصر الراكض فى أعمال محمد جبريل، حسن الجوخ، القصة، القاهرة، ٤، يونيو ١٩٧٥.

● قطر الندى.. عن كتاب مصر فى قصص كتابها المعاصرين، عبد المنعم الصاوى، الجمهورية، القاهرة، ١٩٧٥/١٢/٢٩.

● روائى يفوز بجائزة النقد.. محمد جبريل الفائز بجائزة الدولة، عبد العال الحمامصى، ملحق الزهور.. مج الهلال، القاهرة، ع ٤٧، فبراير ١٩٧٥.

● مصر التاريخ وقصص أدبائها.. دراسة محمد جبريل، محمد عبد الله، القصة، القاهرة، ع ٩، سبتمبر ١٩٧٦.

● الإنسان وإيقاع العصر الراكض.. حول مجموع «تلك اللحظة من حياة العالم»، حسن الجوخ، الثقافة العربية، طرابلس، ع ١ س ٤، يناير ١٩٧٧ ص ٤٠.

● مصر فى قصص كتابها المعاصرين (تأليف محمد جبريل)، نبيل راغب، الجديد، القاهرة، ع ١٣٥، ١٩٧٨/١/١ ص ٣٥.

● رواية «الأسوار» محاولة ناضجة للتعامل مع التراث، محمد السيد عيد، ج الراية، الدوحة، ١٩٨١/٢/٢٥.

● رواية «الأسوار» محاولة ناضجة للتعامل مع التراث، محمد السيد عيد، ج الوطن، عمان، ١٩٨١/٣/٣٠.

● الفارس فوق ساحة الأزمنة.. قراءة فى رواية «الأسوار»، الداخلى طه، ج الوطن، مسقط، ١٩٨١/٦/١.

● جبريل يواصل العطاء، عبد العال الحمامصى، م أكتوبر، القاهرة، ع ٢٥٤، ١٩٨١/٩/٦.

● الأسوار (رواية محمد جبريل) محاولة ناضجة للتعامل مع التراث، محمد السيد عيد، القصة، القاهرة، أكتوبر ١٩٨١.

● النظر إلى أسفل، د. حسن فتح الباب، الأهرام المسائى، القاهرة، ١٩٨٣/١/٥.

● مصر فى قصص كتابها المعاصرين، د. نبيل راغب، المساء، القاهرة، ١٩٨٣/٨/٩.

● رد على الدكتورة فردوس عبد الحميد البهنساوى «فى نقدنا المعاصر».. رد على عناصر الحداثة فى الرواية المصرية، بقلم محمد جبريل، فصول، القاهرة، ع ١، يناير ١٩٨٤.

● محمد جبريل والعودة إلى النصف الآخر، العقد، ١٩٨٤/٦/١٤.

● من هو «إمام آخر الزمان»؟ شفيق أحمد على، روز اليوسف، القاهرة، ١٩٨٤/١١/١٢.

● إمام آخر الزمان.. جبرة الإنسان بين الدونية الممقوتة والكمال المطلق، الداخلى طه، إبداع، القاهرة، ع ٣ س ٣، مارس ١٩٨٥.

● محمد جبريل يتحدث إلى صوت الشرقية، زينب العسال، صوت الشرقية، المنصورة، مارس ١٩٨٥.

● الروائى المصرى محمد جبريل، المحرر، مرآة الأمة، الكويت، ١٩٨٥/٧/٢٧.

● انعكاسات الأيام العصيبة.. مجموعة قصصية، عبد الوهاب الأسوانى، الإذاعة والتليفزيون، القاهرة، ع ٢٦٣٩، ١٩٨٥/١٠/١٢ ص ٣٧.

● إمام آخر الزمان (رواية محمد جبريل)، المحرر، الحياة، لندن، ١٩٨٥/١٠/٢٠.

● إمام آخر الزمان، المحرر، إبداع، القاهرة، يناير ١٩٨٦.

● قراءة فى رواية «إمام آخر الزمان»، المحرر، إبداع، القاهرة، ع ١ س ٤، يناير ١٩٨٦.

● مصر فى قصص كتابها المعاصرين، حسن محسب، الإذاعة والتليفزيون، القاهرة، ١٩٨٦/١/١٠.

● البناء الفنى فى رواية «إمام آخر الزمان»، د. حامد أبو أحمد، مرآة الأمة، الكويت، ع ٧٨٢ / ٧٨٤.

● قراءة نقدية فى رواية «الأسوار»، على عبد الفتاح، مرآة الأمة، الكويت، ٣٠/ ٤/ ١٩٨٦.

● مغامرة الشكل الروائى.. المزج بين الحوار المسرحى والفلاش باك، على عبد الفتاح، مرآة الأمة، الكويت، ع ٧٤٣، ١٩٨٦/٥/٧.

● الكاتب الروائى محمد جبريل (حوار)، محمد يوسف، مرآة الأمة، الكويت، ع ٧٤٥، ١٩٨٦/٥/٢١.

● هل عادت الرواية إلى الرومانسية.. «حول روايات محمد جبريل»، فتحى سلامة، الأهرام، القاهرة، ١٩٨٦/٦/٢٩.

● هوامش محمد جبريل.. حول رواية «إمام آخر الزمان»، جمال نجيب التلاوى، الإذاعة والتليفزيون، القاهرة، ع ٢٦٨٥، ١٩٨٦/٨/٣٠.

● جبريل: تجربة الغربة انعكست على كثير



مـن كتاباتـى.. «إمـام آخـر الزمـان» تناقـش همًّا عربيًّا موحدًا، علـى عبـد الفتـاح، ١٩٨٦/٩/٧.

● هـل يعتـرف أدباؤنـا بالزمـن مقارنـة بـين «يـوم قتـل الزعيـم» و«النظـر إلـى أسـفل» محمـود المنسـى، م النصـر، القاهـرة، فبرايـر ١٩٨٧

● روايـة «إمـام آخـر الزمـان»، د. حلمـى محمـد القاعـود، عالـم الكتـاب، القاهـرة، ع ١٣، ينايـر/فبراير/مـارس ١٩٨٧.

● مـن أوراق أبـى الطيـب المتنبـى، أحمـد هريـدى، الإذاعـة والتليفزيـون، القاهـرة، ١٩٨٧/٣/٥.

● محمـد جبريـل ومجموعـة «هـل؟»، المحـرر، عالـم الكتـاب، القاهـرة، ١٥، يوليو/أغسـطس/ سبتمبر ١٩٨٧.

● قـراءة فـى مجموعـة «هـل» مصطفـى بيومـى، إبداع، القاهـرة، ١ س ٥، ديسـمبر ١٩٨٧.

● السـؤال الحائـر فـى مجموعـة «هـل» لمحمـد جبريـل، جمـال بـركات، القاهـرة، القاهـرة، ع ٩٧، ١٥/١٩٨٩/٧ ص ١٠٤.

● الأديـب محمـد جبريـل وعالمـه الإبداعـى (حـوار)، علـى عبـد الفتـاح، البيـان، الكويت، أغسـطس ١٩٨٧.

● «هـل»....؟ والبحـث عـن حـل، حزيـن عمـر، القصـة، القاهـرة، ع ٥٥، ينايـر ١٩٨٨.

● الحمامصـى ذكريـات معـه، محمـد جبريـل، القصـة، القاهـرة، ع ٥٥، ينايـر ١٩٨٨.

● مـن أوراق أبـى الطيـب، أحمـد زكـى عبـد الحليـم، حـواء، القاهـرة، ١٩٨٨/٢/٥.

● محمـد جبريـل و«مـن أوراق أبـى الطيـب المتنبـى»، عبـد العـال الحمامصـى، م أكتوبـر، القاهـرة، ١٩٨٨/٢/٢١.

● محمـد جبريـل والتعبيـر، أيمـن حسـن محمـد، الرافعـى، طنطـا، ع ٨، ١٩٨٨.

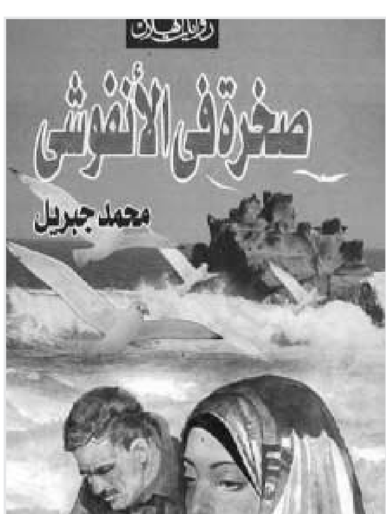
● مـن أوراق أبـى الطيـب المتنبـى، أحمـد زكـى عبـد الحليـم، حـواء، القاهـرة، ١٩٨٨/٣/٥.

● مـن أوراق أبـى الطيـب المتنبـى، أحمـد هريـدى، الإذاعـة والتليفزيـون، القاهـرة، ١٩٨٨/٣/٥.

● الروائـى محمـد جبريـل (حـوار)، شـرف الديـن عبـد الحميـد، صـوت سـوهاج، سـوهاج، يوليـو ١٩٨٨.

● مـن أوراق أبـى الطيـب المتنبـى.. التطبيـق لتوظيـف التـراث، الداخلـى، طـه، مـج القاهـرة، القاهـرة، ع ٨٨، ١٥ أكتوبـر ١٩٨٨.

● الرغبـة والتحقيـق فـى أوراق أبـى الطيـب المتنبـى، د. محمـد نجيـب التـلاوى، الجنوبـى، المنيـا، اكتوبـر ١٩٨٨.



● الرغبـة والتحقيـق فـى «أوراق أبـى الطيـب المتنبـى»، جمـال نجيـب التـلاوى، الجمهوريـة، القاهـرة، ١٩٨٨/١٠/٤.

● مـن أوراق أبـى الطيـب المتنبـى، الدخلـى طـه، القاهـرة، القاهـرة، ع ٨٨، ١٥/ ١٠/ ١٩٨٨.

● النقـاد يناقشـون روايـة «أوراق أبـى الطيـب المتنبـى»، المحـرر، الصناعـة والاقتصـاد، القاهـرة، ١٩٨٩/١/١.

● نـدوة حـول محمـد جبريـل وروايتـه «أوراق أبـى الطيـب المتنبـى»، علـى عبـد الفتـاح، الـرأى العـام، الكويـت، ١٩٨٩/١/١٦.

● محمـد جبريـل صاحـب «أوراق المتنبـى» (حـوار)، شـادى صـلاح الديـن، ج الوطـن، عمـان، ١٩٨٩/١/٢٦.

● الروائـى المصـرى محمـد جبريـل: أهاجـر إلـى التاريـخ لأكتـب مـن الواقـع، المحـرر، الشـرق الأوسـط، لنـدن، ١٩٨٩/١/٢٧.

● البنـاء الفنـى فـى روايـة «إمـام آخـر الزمـان»، د. حامـد أبـو أحمـد، إبـداع، القاهـرة، فبرايـر ١٩٨٩.

● مجموعـة محمـد جبريـل «هـل ؟»، مصطفـى كامـل سـعد، أدب ونقـد، القاهـرة، ع ٤٥، مـارس ١٩٨٩ ص ١٠٥.

● هـذه الروايـة «قاضـى البهـار ينـزل البحـر»، المحـرر، م أكتوبـر، القاهـرة، ١٩٨٩/٣/٢٦.

● الواقعيـة الرمزيـة فـى روايـة محمـد جبريـل الجديـدة «قاضـى البهـار ينـزل البحـر»، المحـرر، ج الريـاض، الريـاض، ١٩٨٩/٤/٦.

● محمـد جبريـل لكـى نتسـاجل لا بـد مـن إثـارة قضيـة أولا، المحـرر، ج الشـرق الأوسـط، لنـدن، ١٩٨٩/٤/٢٣.

● السـؤال الحائـر فـى قصـص محمـد جبريـل.. قـراءة فـى مجموعـة «هـل»، جمـال بـركات، مـج القاهـرة، القاهـرة، ع ٩٧، يوليـو ١٩٨٩.

● قاضـى البهـار ينـزل البحـر، فتحـى الإبيـارى، م أكتوبـر، القاهـرة، ١٩٨٩/٧/٢.

● محمـد جبريـل بـين شـد الصحافـة وجـذب الأدب (حـوار)، هبـة اللـه يوسـف، م العـرب، ١٩٨٩/٧/١٠.

● روايـة «قاضـى البهـار ينـزل إلـى البحـر»، د. حامـد أبـو أحمـد، ج الـرأى العـام، الكويـت، ١٩٨٩/٨/١٧.

● محمـد جبريـل: لجنـة نوبـل لا تقـرأ الأعمـال واتجاهاتهـا سياسـية (حـوار)، د. محمـد نجيـب التـلاوى، صـوت المنيـا، المنيـا، ١٩٨٩/٩/١٤.

● القصـاص محمـد جبريـل بـين شـد الصحافـة وجـذب الأدب (لقـاء)، هبـة اللـه يوسـف، العـرب، لنـدن، ١٠ يوليـو١٩٨٩.

● العناصـر التراثيـة فـى الروايـة المصريـة.. حـول روايـات محمـد نجيـب، د. جمـال التـلاوى، القاهـرة، القاهـرة، نوفمبـر ١٩٨٩.

● حـوار مـع الأديـب محمـد جبريـل، الفيـروز، ينايـر ١٩٩٠.

● قاضـى البهـار ينـزل إلـى البحـار، فتحـى هاشـم، الكواكـب، القاهـرة، ١٩٩٠/٢/٢٠.

● صهبـة محمـد جبريـل، د. ماهـر شـفيق فريـد، م أكتوبـر، القاهـرة، ١٩٩٠/٤/١١.

● محمـد جبريـل ينـزل إلـى البحـر، د. محمـد زكريـا عنانـى، الأيـام، القاهـرة، ٨-١٥/ ٤/ ١٩٩٠.

● صهبـة محمـد جبريـل، المحـرر، م أكتوبـر، القاهـرة، ع ٧٠٣، ١٥/١٩٩٠/٤.

● نقطـة فـوق حـرف سـاخن.. حـول روايـة «الصهبـة»، رأفـت الخيـاط، المسـاء، القاهـرة، ١٩٩٠/٥/١١.

● بنيـات السـرد الموضوعـى.. حـول روايـة «قاضـى البهـار ينـزل البحـر»، د. جمـال نجيـب التـلاوى، إبـداع، القاهـرة، مايو/يونيـو ١٩٩٠.

● حـوار مـع الروائـى محمـد جبريـل، حسـين علـى محمـد، القصـة، القاهـرة، يوليـو ١٩٩٠.

● الأيـام تحـاور الأديـب محمـد جبريـل، مجـدى عبـد النبـى، الأيـام، القاهـرة، ٢٢/ ٧/ ١٩٩٠.

● روايـة «الصهبـة» لمحمـد جبريـل وصـورة الإنسـان متمـردًا مقدسًـا وهائمًـا محسوسًـا، شـمس الديـن موسـى، القـدس العربـى، لنـدن، ١٩٩٠/٧/٣١.

● حالـة الصهبـة التـى يغشـى فيهـا، د. مصطفـى عبـد الغنـى، الأهـرام، القاهـرة، ١٢/ ٨/ ١٩٩٠

● محمد جبريل الأسطورة والأنسان، خير سليم، م قنا الأدبية، قنا، ع ١.
● الشخصيات الروائية فى «قاضى البهار ينزل البحر»، جمال بركات، القاهرة، القاهرة، ع ١٠٧، ١٩٩٠/٨/١٥.
● البطل المأزوم بين عجز الذات والخلاص المرير.. قراءة نقدية فى رواية «الصهبة» لمحمد جبريل، سمير الفيل، إبداع، القاهرة، ع ٩/١٠ س ٨، سبتمبر/أكتوبر ١٩٩٠.
● حركة النص التراثى فى القصة المصرية.. حول محمد جبريل، د. مراد مبروك، الثقافة الجديدة، القاهرة، مارس ١٩٩١.
● عائشة فى مواجهة سلطان القلعة، عبد الفتاح رزق، روز اليوسف، القاهرة، ١٩٩١/٣/١١.
● قلعة الجبل بين القناع التاريخ والرواية السياسية، د. طه وادى، الحياة، لندن، ١٩٩١/٨/١٦.
● البطل المأزوم بين عجز الذات والخلاص المرير.. قراءة فى رواية «الصهبة»، سمير الفيل، إبداع، القاهرة، سبتمبر/اكتوبر ١٩٩٠.
● «الصهبة» لمحمد جبريل.. قصة طويلة يسعى البطل بنفسه إلى أن يكون ضحية الاستبداد، محسن خضر، الحياة، لندن، ١٩٩٠/١٠/٢٢.
● عندما اختلف النقاد الأربعة حول رواية «الصهبة»، المحرر، نصف الدنيا، القاهرة، ع ٤٢ س ١، ١٩٩٠/١٢/٢ ص ٥٠.
● الروائى محمد جبريل، محمد الفقى، الأنباء، الكويت، ١٩٩١/١/٢٣.
● مدن النسيان.. حول رواية «قلعة الجبل»، محمد على فرحات، الحياة، لندن، ١٩٩١/٣/٥.
● قلعة الجبل بالفرنسية، ثناء أبو الحمد، الأخبار، القاهرة، ١٩٩١/٥/٢٢.
● الإطار والصورة فى «الصهبة»، د. عبد البديع عبد الله، الأهرام المسائى، القاهرة، ١٩٩١/٢/٢٧.
● محمد جبريل وقلعة الجبل، عبد العال الحمامصى، م أكتوبر، القاهرة، ١٩٩١/٤/٧.
● صهبة محمد جبريل لحظة صدق شفافة ومتجردة، سعيد سالم، الشاهد، نيقوسيا، ع ٦٩، مايو ١٩٩١.
● «قلعة الجبل» استلهام التايخ.. إسقاط على الحاضر، سعد القرش، الأنباء، الكويت، ١٩٩١/٥/١٧.
● تجليات المكان وتطور الوعى.. دراسة فى رواية «قلعة الجبل» لمحمد جبريل، محمد



أحمد الحمامصى، الثقافة الجديدة، القاهرة، يونيو ١٩٩١.
● قلعة الجبل (رواية)، عماد الغزالى، الوفد، القاهرة، ١٩٩١/٦/٦.
● «قلعة الجبل» الضلع الرابع فى الرواية التاريخية، د. ماهر شفيق فريد، حريتى، القاهرة، ١٩٩١/٧/٧.
● إبداع الدلالة عند محمد جبريل.. قراءة فى رواية «الصهبة»، عبد الله السمطى، ج الرياض، الرياض، ١٩٩١/٧/٣٠.
● «قلعة الجبل» لمحمد جبريل.. الرواية بين القناع التاريخ والرؤية السياسية، د. طه وادى، الحياة، لندن، اغسطس ١٩٩١.
● إبداع الدلالة فى رواية «الصهبة»، المحرر، الشرق الأوسط، لندن، ١٩٩١/٩/١٩.
● الإبداع هو الأصل والفنان يولد ولا يصنع (حوار)، المحرر، الأهرام المسائى، القاهرة، ١٩٩١/٩/٢٥.
● ندوة حول «الصهبة» لمحمد جبريل، نبيل خالد، الرأى العام، عمّان، ١٩٩١/١١/١٢.
● الإخوة المواطنون والنظر إلى أسفل، د. ماهر شفيق فريد، حريتى، القاهرة، ١٩٩٢/١/١٢.
● النظر إلى أسفل والصعود إلى الهاوية، جمال بركات، الشرق الأوسط، لندن، ١٩٩٢/١/٢٢.
● ندوة نقدية حول رواية «النظر إلى أسفل» لمحمد جبريل، المحرر، الرأى العام، عمّان، ١٩٩٢/٢/٢٣.
● محمد جبريل والنظر إلى أسفل، شمس الدين موسى، الحياة، لندن، مارس ١٩٩٢.
● أربعة وجوه فى الرواية التاريخية فى مصر، د. ماهر شفيق فريد، صوت الكويت الدولى، الكويت، ١٩٩٢/٣/٩.
● روائى يؤرخ لحياتنا المعاصرة، يسرى حسان، الدولية، باريس، ١٩٩٢/٤/٢٧ ص ٤٠.
● الروائى محمد جبريل يتحدث (حوار)، د. حسين على محمد، المسائية، الرياض، ١٩٩٢/٥/١١.
● الأديب محمد جبريل ليس هناك أزمة إبداع بل صعوبة فى النشر، المحرر، ج الرأى العام، الكويت، ١٩٩٢/٦/٢.
● النظر إلى أسفل، محمد قطب، الأهرام، القاهرة، ١٩٩٢/٦/١٤.
● التاريخ ملهى الإمام ومدينته الفاضلة، سعد القرش، الأهرام المسائى، القاهرة، ١٩٩٢/٦/٢٣.
● قراءة نقدية فى رواية «النظر إلى أسفل» لمحمد جبريل، د. حامد أبو أحمد، العربى، الكويت، ع ٤٠٥، أغسطس ١٩٩٢.
● المعنى فى بطن الشاعر.. حول أدب محمد جبريل، عبد الله باجبير، الشرق الأوسط، لندن، ١٩٩٢/٨/٢.
● (محمد جبريل «ملف خاص»، الثقافة الجديدة، القاهرة، ع ٤٩، أكتوبر ١٩٩٢).
● محمد جبريل روائيًا.. قضية جيل بين الوعى الأيديولوجى والوعى الفنى، د. طه وادى.
● انشطار الذات فى رواية «النظر إلى أسفل»، محمد قطب.
● رواية «إمام آخر الزمان» عبد الله محمد أبو هشة.
● قاضى البهار ينزل إلى البحر، مصطفى كامل.
● قضية المصير العربى شاغلى الأساسى (حوار)، محمد أحمد الحمامصى.
● التداعى والنظام فى رواية «النظر إلى أسفل»، مجدى أحمد توفيق.
● قلعة الجبل رواية محمد جبريل، محمد عبد الله عبد الهادى، القصة، القاهرة، يوليو/أكتوبر ١٩٩٢.
● تاريخنا السياسى والنظر إلى أسفل، أحمد حسين الطماوى، الجمهورية، القاهرة، ١٩٩٢/١٠/١.
● لغز عائشة فى «قلعة الجبل»، محمد عبد الحافظ ناصف، الحياة، القاهرة، ١٩٩٢/١٠/١١.
● محمد جبريل: مبدعو الستينيات أكثر الأجيال تحملًا لهموم المجتمع (حوار)، المحرر، صوت الكويت، الكويت، ع ١٤، ١٩٩٢/١٠.
● السراب المنشود فى «إمام آخر الزمان»،

ناصر سلطان، الصناعة والاقتصاد، القاهرة، ١٩٩٢/١٢/٨.

● هل يشهد عقد التسعينيات ازدهار الفن الروائي في مصر، د. حامد أبو أحمد، ج الرياض، الرياض، ١٩٩٢/١٢/١٠.

● نجيب محفوظ وأحدث جيلين، أحمد الحوتي، ج الأنباء، الكويت، ١٩٩٣/٥/١٢.

● التراث لماذا نستلهم منه قصصنا؟ بقلم محمد جبريل، الثقافة الجديدة، القاهرة، ع ٥٨، يوليو ١٩٩٣.

● محمد جبريل.. فسيفساء نقدية، د. ماهر شفيق فريد، القصة، القاهرة، ع ٧٤، أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر ١٩٩٣.

● المقاومة أو الطريق إلى الوطن.. حول قصص محمد جبريل، زينب العسال، القاهرة، القاهرة، مارس ١٩٩٤.

● «اعترافات سيد القرية»، أحمد حسين الطماوي، الجمهورية، القاهرة، ١٩٩٤/٦/٣.

● محمد جبريل الزمان والمكان، د. نبيل راغب، ج الجزيرة، الرياض، ع ٩٣٧، ١٩٩٤/٦/١.

● كلام عن الحرية (شهادة)، فصول، القاهرة، ع ٤ م ١٢، شتاء ١٩٩٤ ص ٣٣٥.

● المقاومة أو الطريق إلى الجنون.. قراءة في مجموعة «انعكاسات الأيام العصيبة»، د. زينب العسال، مج القاهرة، القاهرة، ع ١٤٨، مارس ١٩٩٥.

● سردية الرواية بين حواف الذاكرة وحواف المخيلة.. (تحقيق)، عبد الله السمطي، الحرس الوطني، الرياض، ع ١٦١ س ١٧، يناير ١٩٩٦.

● من تجاربهم.. ماذا يريد الكاتب (شهادة)، الفيصل، الرياض، ع ٢٣٣ س ٢٠، مارس/إبريل ١٩٩٦ ص ٧٦.

● القاهرة.. الأيام الأولى (شهادة)، الإذاعة والتليفزيون، القاهرة، ع ٣١٩٢، ١٩٩٦/٥/١٨.

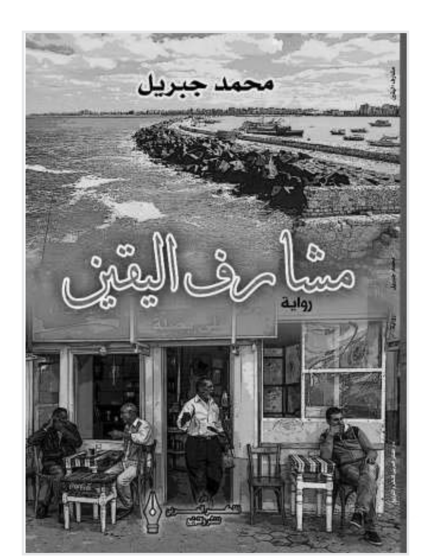
● الشاطئ الآخر بين جبريل وكفافيس.. حول رواية الشاطئ الآخر، د. جمال عبد الناصر، الأهرام، القاهرة، ١٩٩٦/٨/٢٥.

● الهروب نحو الشاطئ الآخر، المحرر، الثقافة الجديدة، القاهرة، أكتوبر ١٩٩٦ ص ١٢.

● محمد جبريل في «الشاطئ الآخر» رواية الاتزان الجميل، المحرر، الأهرام، القاهرة، ١٩٩٦/١٢/١ ص ٢٢.

● القصة تكتب نفسها، بقلم محمد جبريل، الحرس الوطني، الرياض، مارس ١٩٩٧.

● قراءة في رواية «الشاطئ الآخر» للروائي محمد جبريل، صلاح عطية، أخبار الأدب، القاهرة، ع ١٩٢، ١٩٩٧/٣/١٦ ص ١٥.



● قراءة نقدية في رواية «زهرة الصباح»، يوسف الشاروني، العربي، الكويت، ع ٤٦٢، مايو ١٩٩٧ ص ٥١.

● زهرة الصباح وعبيرها السياسي، عبد الحميد القط، القاهرة، القاهرة، ع ١٧٣/١٧٤/١٧٥، ابريل/مايو/يونيو ١٩٩٧ ص ١٤٧.

● حكايات وهوامش من حياة المبتلى.. عفاف عبد المعطي، الثقافة الجديدة، القاهرة، ع ١٠٩، أكتوبر ١٩٩٧ ص ١٨.

● الشاطئ الآخر.. رواية محمد جبريل، نجلاء علام، القصة، القاهرة، ع ٩٢، أبريل/مايو/يونيو ١٩٩٨ ص ٦٢.

● كتبت ما تريده الرواية (شهادة)، فصول، القاهرة، ع ١ م ١٧، صيف ١٩٩٨ ص ٣٣٠.

● عن رباعية بحري لمحمد جبريل، محمد رجب، الثقافة الجديدة، القاهرة، ع ١٢٩، يونيو ١٩٩٩ ص ٣٢.

● رباعية بحري، د. ماهر شفيق فريد، القصة، القاهرة، ع ٩٦، أبريل/مايو/يونيو ١٩٩٩ ص ٣٦.

● ماهر شفيق فريد يتأمل العالم الروائي لمحمد جبريل.. فسيفساء نقدية، المحرر، نصف الدنيا، القاهرة، ع ٥١٢، ١٩٩٩/١٢/٥ ص ٧٣.

● القراءة الراهنية للتاريخ (قلعة الجبل) نموذجًا، د. عبد الله أبو هيف، الأسبوع الأدبي، دمشق، ع ٧٠٣، ٢٠٠٠/٤/٨.

● حارة اليهود (مجموعة محمد جبريل)، مديحة أبو زيد، الثقافة الجديدة، القاهرة، ع ١٤٣، أغسطس ٢٠٠٠ ص ١٠٧.

● الميناء الشرقية (رواية محمد جبريل)، أحمد حسين الطماوي، القصة، القاهرة، ع ١٠٢، أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر ٢٠٠٠ ص ٧١.

● القراءة الراهنية للتاريخ.. «قلعة الجبل» أنموذجًا، د. عبد الله أبو هيف، الرافد، الشارقة/الإمارات العربية، ع ٦٦، فبراير ٢٠٠١.

● آلية التعبير في أدب محمد جبريل.. حول مجموعة «رسالة السهم الذي لا يخطئ»، د. حسن البنداري، الأهرام، القاهرة، ٢٠٠١/٢/٢ ص ٣٦.

● البحث عن المكان المراوغ في «رباعية بحري»، مهدي بندق، الكلمة المعاصرة، الإسكندرية، ع ١٩، مايو ٢٠٠١.

● «نجم وحيد في الأفق» رواية جديدة لمحمد جبريل، المحرر، الحياة، لندن، ع ١٤١٧٤، ٢٠٠٢/١/٨ ص ١٦.

● الجحيم الموعود في جنة أولياء الراكشي.. قراءة في رواية محمد جبريل «رباعية بحري»، محمد فتحي حامد، إبداع، القاهرة، ع ٣/١ س ١٩، يناير/مارس ٢٠٠٢ ص ١٦٣

● الرمز في «حارة اليهود» لمحمد جبريل، د. حسين علي محمد، الرافد، الشارقة، ع ٥٧، مايو ٢٠٠٢ ص ٦٧.

● رؤى التاريخ في الرواية العربية.. «قلعة الجبل» لمحمد جبريل، د. عبد الله أبو هيف، الموقف الأدبي، دمشق، ع ٣٧٤، حزيران ٢٠٠٢.

● السبب اليقين المانع لاتحاد المسلمين.. عن رواية لمؤلفها محمد كاظم ميلاني من الإسكندرية، بقلم محمد جبريل، الهلال، القاهرة، ع ١٢، ديسمبر ٢٠٠٢.

● القراءة الراهنة للتاريخ.. «قلعة الجبل نموذجًا»، د. عبد الله أبو هيف، الرافد، الشارقة، ع ٦٦، فبراير ٢٠٠٣ ص ٤٥.

● الحقيقة التاريخية.. هل هي مطلقة؟ بقلم محمد جبريل، العربي، الكويت، ع٥٣١، فبراير ٢٠٠٣.

● نجم وحيد في الأفق.. رواية محمد جبريل، حسني لبيب، الهلال، القاهرة، مارس ٢٠٠٣ ص ١٦٩.

● رواية الشاطئ الآخر لمحمد جبريل، عبود كيخو، الأسبوع الأدبي، دمشق، ع ٨٤٧، ٢٠٠٣/٣/١.

● الرمز في رواية «حارة اليهود» للروائي محمد جبريل، د. حسين علي محمد، الرافد، الشارقة/الإمارات العربية، ع ٥٧، مايو ٢٠٠٢.

● الخطاب الحواري في روايات محمد

جبريل.. رواية «مقصدى البوح لا الشكوى» أنموذجًا الجزء الأول، هند أحمد السيد محمد، سرديات، الدوحة/قطر، ع٤٨، أبريل/مايو/يونيو ٢٠٠٣.

● الغربة فى الوطن والوطن فى الغربة، د. عبد المجيد زراقط، الأسبوع الأدبى، دمشق، ع ٨٨١، ٢٠٠٣/١١/١.

● سيرة الموت فى «ما ذكره رواة الأخبار»، محمد عبد الحافظ ناصف، أخبار الأدب، القاهرة، ع ٥٤٢، ٢٠٠٣/١١/٣٠ ص ٣٢.

● الدلالات السردية فى رواية «الحياة ثانية»، د. صبيحة عودة، الثقافة الجديدة، القاهرة، ع ١٦٣، ديسمبر ٢٠٠٣ ص ٣٣.

● محمد جبريل.. ملامح شخصية «ملف خاص»، الرافد، الشارقة، ع ٧٦، ديسمبر ٢٠٠٣.

● محمد جبريل ملامح شخصية وسيرة إبداعية، حسنى لبيب سيد أحمد ص ٣٤.

● محمد جبريل: نهر الجنون لتوفيق الحكيم يستطيع أن يكتبها طالب ثانوى (حوار)، عبد الفتاح صبرى ص ٣٦.

● الرؤية والتشكيل فى حارة اليهود، د. خليل أبو ذياب ص ٤٢.

● اسئلة الرواية فى «زمان الوصل»، شوقى بدر يوسف ص ٤٩.

● قراءة فى رواية «نجم فى أفق جديد»، حسنى لبيب سيد أحمد ص ٥٥.

● زمان الوصل بين نجم وحيد والشاطئ الآخر، أحمد فضل شبلول، الثقافة الجديدة، القاهرة، ع ١٧١، سبتمبر ٢٠٠٤ ص ١١٢.

● الواقف وحيدًا على شاطئ الصهد.. حول رواية «الفصول الأربعة»، د. عبد المجيد زراقط، الأسبوع الأدبى، دمشق، ع ٩٣٠، ٢٠٠٤/١٠/٣٠.

● التراث فى البناء الروائى عند محمد جبريل، وفاء حسين، العرب، لندن، ٣١ ديسمبر ٢٠٠٤.

● قراءة فى رواية الشاطئ الآخر، د. أحمد زياد محبك، عمّان، عمّان، ع ١١٧، مارس ٢٠٠٥ ص ٢٢.

● لاالجودرية.. رواية جديدة لمحمد جبريل، د. ماهر شفيق فريد، الثقافة الجديدة، القاهرة، ع ١٧٩، يونيو ٢٠٠٥ ص ١١٩.

● بنية الخطاب الروائى فى «زمان الوصل»، د. صالح مفقودة، القصة، القاهرة، ع ١٠٩، مايو/يونيو/يوليو ٢٠٠٥ ص ٢٨.

● البحث عن الطلسم لإنقاذ الإسكندرية أم لإنقاذ أنفسنا من الغرق؟ ورواية «غواية الإسكندر» للكاتب محمد جبريل، العرب، لندن، ١٠ أغسطس ٢٠٠٥.





تعتبر رواية «صخرة فى الأنفوشى» رواية رافدة لعلاقة الآباء مع الأبناء، تبحث لنفسها عن تحولات يخايلها ويحايثها الزمن والمكان

● الروائى الكبير محمد جبريل: أعمالى الأدبية ليست هروبا وإنما شهادة على عصور الطغاة، إبراهيم عفيفى، ج الثورة، صنعاء، ٢٠٠٥/٩/١٠.

● محمد جبريل وغواية الإسكندر، وائل وجدى، عمّان، عمّان، ع ١٢٤، أكتوبر ٢٠٠٥ ص ٨٤.

● الروائى الكبير محمد جبريل: أعمالى الأدبية ليست هروبًا وإنما شهادة على عصور الطغاة، إبراهيم عفيفى، العرب، لندن، ٤ أكتوبر ٢٠٠٥.

● ملحمة سردية للحاكم بأمر الله، صبرى عبد الله قنديل، الثقافة الجديدة، القاهرة، ع ١٨٦، يناير ٢٠٠٦ ص ١٢٣.

● «غواية الإسكندر» رواية محمد جبريل، سهام عبد السلام، القصة، القاهرة، ١١٠، أبريل ٢٠٠٦.

● محمد جبريل وكتابة الحنين (حوار)، أحمد طايل، دنيا الوطن، ١٠ ديسمبر ٢٠٠٦.

● مكتبة القاهرة تحتفى بمحمد جبريل، المحرر، العرب، لندن، ١٠٤٢١، يناير ٢٠٠٧.

● «مواسم الحنين».. رواية تفضح الأجنبى الذى يهدد حياة المصريين، د. زينب العسال، العرب، لندن، ٢١ أبريل ٢٠٠٧.

● قراءة فى مجموعة «ما لا نراه»، محمد سمير عبد السلام، القدس العربى، لندن، ٥٦١٥، ٢٠ يونيو ٢٠٠٧.

● محمد جبريل وتجليات المكان فى رواية «زوينة»، عويس معوض، أدب ونقد، القاهرة، ع ٢٦٢، يونيو ٢٠٠٧.

● الإيقاع الروائى فى «المينا الشرقية» لـ محمد جبريل.. نمط أدبى دائم التحّول، مشكلًا إيقاعًا روائيًا فريدًا، إبتسام دهينة/ الجزائر، القصة.. الإصدار الثانى، القاهرة، ع ١١٣، ٢٠١٧.

● ملاحظات فى فن الرواية (شهادة)، بقلم محمد جبريل، الثقافة الجديدة، القاهرة، ع ٢١١، فبراير ٢٠٠٨.

● «مواسم الحنين» رواية جديدة للكاتب الروائى محمد جبريل، أحمد فضل شبلول، الثقافة العربية، بنى غازى/ليبيا، ع ٢٩٢، فبراير ٢٠٠٨.

● براءة الجسد ومخاوفه.. قراءة فى رواية «كوب شاى بالحليب»، محمد سمير عبد السلام، أخبار الأدب، القاهرة، ع ٧٦٢، ١٧ فبراير ٢٠٠٨.

● التناص فى رواية «غواية الإسكندر» لمحمد جبريل، د. صالح مفقودة، العلوم الإنسانية، الجزائر، ع ١٣ س ٨، مارس ٢٠٠٨.

● مجلة الثقافة العربية تحاور الروائى الكبير محمد جبريل (حوار)، وائل وجدى، الثقافة العربية، طرابلس/ليبيا، ع ٢٩٤ س ٣٥، أبريل ٢٠٠٨.

● «مواسم الحنين» لمحمد جبريل.. تجدد الحياة فى صمت النهايات، محمد سمير عبد السلام، العرب، لندن، ١٩ نوفمبر ٢٠٠٨.

● تحولات ألف ليلة وليلة.. «شهريار وشهرزاد» و«زهرة الصباح»، أولريكه شتيلى.. فيربيك، ترجمة هناء نصير، فصول، القاهرة، ع ٧٥، شتاء/ربيع ٢٠٠٩.

● «كوب شاى بالحليب» للروائى محمد جبريل.. مرحلة مفقودة من الوعى، شوقى بدر يوسف، القدس العربى، لندن، ٦٢٨٠، ١٣ أغسطس ٢٠٠٩.

● عن عالم محمد جبريل.. قراءة فى الفصول الأربعة، إدوار الخراط، موقع القصة العراقية، الإنترنت.
● الإضافة إلى الفن، بقلم محمد جبريل، الرواية، القاهرة، ٣، ٢٠٠٩.
● فى شهادة حول تجربته الروائية.. أنا أول من كتب عن الوحدة العربية (شهادة)، محمد العطيفى، صوت البلد، القاهرة، ع ١٤٩، ٤ مارس ٢٠١٠.
● الروائى محمد جبريل: لا أنتظر جائزة ولا أبالى إلا بالإبداع.. نعيش أزمة ثقافية أهم أسبابها الشللية (حوار)، فوزى محفوظ، أخبار الخليج، المنامة/البحرى، ١١٨١٧، ٣١ يوليو ٢٠١٠.
● محمد جبريل: أرفض الحيادية فى الفن (لقاء)، المحرر، أخبار الكتّاب، القاهرة، ع ١٤٢، نوفمبر ٢٠١٠.
● صورة المرأة فى رواية «البحر أمامها» للروائى محمد جبريل، شوقى بدر يوسف، الثقافة الجديدة، القاهرة، ع ٢٤٢، نوفمبر ٢٠١٠.
● الأديب والروائى الكبير محمد جبريل: العراق هو قوة العرب وضعفه يعكس ضعف العرب.. (حوار)، أسماء عيد، مج نرجس النسائية، بغداد، ع ٣٠، فبراير ٢٠١١.
● حين تلاحقك الظلال لا تطمئن إلا لظلك.. مجموعة جبريل القصصية تفضح نظم القمع العربية، الشرق، الدوحة/قطر، ٨٣٢٣، ٣١ مارس ٢٠١١.
● شاعرية السرد المكانى فى رواية «صخرة الأنفوشى»، د. السعيد الورقى، ج القاهرة، القاهرة، ١٥ نوفمبر ٢٠١١.
● «رباعية بحرى» لمحمد جبريل.. والغرق فى الإشارات الإبداعية، يوسف الشارونى، الثقافة الجديدة، القاهرة، ع ٢٥٦، يناير ٢٠١٢.
● الجبرتى مؤرخًا روائيًا بين محمد جبريل وصنع الله إبراهيم، سمية الشوابكة، إبداع، القاهرة، ع ١٤، خريف ٢٠١٢.
● مجموعة «فى الليل تتعدد الظلال» للكاتب محمد جبريل، المحرر، ج الزمان، بغداد، ع ٤٣٦٦، ١ ديسمبر ٢٠١٢.
● أفق التحولات فى رواية «صخرة فى الأنفوشى» للروائى محمد جبريل، شوقى بدر يوسف، البيان، الكويت، ع ٥١٢، مارس ٢٠١٣.
● السرد والهوية.. استشراف الآفاق، بقلم محمد جبريل، الرافد، الشارقة/الإمارات العربية، ع ١٨٨، أبريل ٢٠١٣.



● الروائى المصرى محمد جبريل لـ (الزمان): طفولتى نبع أعمالى (حوار) المحرر، الزمان، بغداد، ٤٥٨٧، ٢٠ أغسطس ٢٠١٣.
● محمد جبريل ووقفة مع إبداعاته، يوسف الشارونى، الرافد، الشارقة/الإمارات العربية، ١٩٥، نوفمبر ٢٠١٣
● (محمد جبريل «ملف خاص»، مج الرواية، القاهرة، ع ١١، ٢٠١٣).
● «الأرمن» وسؤال المواطنة فى رواية «صيد العصارى» للروائى محمد جبريل، شوقى بدر يوسف.
● إطلالة على شريط من عالم «جبريل» الروائى.. للإسكندرية وجه آخر، د. نجوى عمر.
● محمد جبريل ورواية «زهرة الصباح»، يوسف الشارونى.
● فاعلية الذات فى مواجهة الآخر فى رواية «البحر أمامها»، د. سعد أبو الرضا.
● تجليات المواجيد الإنسانية وسؤال الحياة، صبرى قنديل.
● الواقعية الروحانية فى رواية «أهل البحر» لمحمد جبريل، د. عبد الرحيم الكردى.
● محمد جبريل محقق حداثى لاءم بين الوثيقة التاريخية وشعرية محتواها.. أسلوبه سهل يعمد إلى هدفه بأقصر الطرق، ممدوح فرّاج النابى، العرب، لندن، ٩٥٢٢، ٨ أبريل ٢٠١٤.
● الأرمن وسؤال المواطنة فى رواية «صيد العصارى» للروائى محمد جبريل، شوقى بدر يوسف، القدس العربى، لندن، ع ٧٩٣٤، ٢١ نوفمبر ٢٠١٤.

● فى مواجهة الموت.. الحياة الثانية، محمد قطب، الرواية، القاهرة، ع ١٤، ٢٠١٤.
● إيقاعات متفردة على هامش رواية «ذاكرة الأشجار» للروائى محمد جبريل، البناء، دمشق، ع ١٧٤٨، ٢ أبريل ٢٠١٥.
● الروائيان محمد جبريل وفاطمة يوسف العلى وجهًا لوجه.. محمد جبريل: المبدع الحقيقى ينظر إلى قيمة نفسه داخله، العربى، الكويت، ٦٨٠، يوليو ٢٠١٥.
● محمد جبريل.. والبيوت الآيلة للسقوط فى رواية «الفصول الأربعة»، شوقى بدر يوسف، المجلة/الإصدار الثانى، القاهرة، ع ٤٥، فبراير ٢٠١٦.
● محمد جبريل: الأدب مقاومة مستمرة، عيد عبد الحليم، الخليج، الإمارات العربية، ٦ فبراير ٢٠١٧.
● القاتل والمقتول فى «مقصدى البوح لا الشكوى» لمحمد جبريل، د. فاطمة يوسف العلى، العربى، الكويت، ع ٧٠٠، مارس ٢٠١٧
● الاستثناء والقاعدة فى إبداع محمد جبريل، عالم الكتاب، القاهرة، ع ٩، يوليو ٢٠١٧
● محمد جبريل السارد العليم.. تاريخ من العطاء والإبحار فى الدلالات، محمد عبد الحافظ ناصف، الرافد، الشارقة/الإمارات العربية، ع ٢٣٩، يوليو ٢٠١٧.
● محمد جبريل حلق وحيدًا فوق أنقاض غرناطة فى روايته الجديدة، فاطمة العبيدى، الحياة، لندن، ١٩٩٩٠، ٢٧ ديسمبر ٢٠١٧.
● زينب العسال: محمد جبريل ابنى الذى لم أنجبه، المحرر، الدستور، القاهرة، ع ٣٩٣١، ٢٣ أغسطس ٢٠١٨.
● محمد جبريل: الكتابة هى التى تفرض طريقها ومنهجها وليس الكاتب.. أعظم الروايات كتبت من ذاكرة الطفولة، حنان عقيل، العرب، لندن، ١١٠٩٢، ٢٩ أغسطس ٢٠١٨.
● (محمد جبريل عمر وعطاء «ملف خاص» أخبار الأدب، القاهرة، ١٣٤٣، ٢١ أبريل ٢٠١٩).
● فى ستينية انتقاله إلى القاهرة.. محمد جبريل: أنا موجود فى كل كتاباتى، د. عائشة المراغى.
● محمد بوتريه.. غير مكتمل، د. زينب العسال.
● صخرة فى الأنفوشى.. دلالات التناظر والاشتباك الرمزى بين الشخصيات، د.

كاميليا عبد الفتاح.

● «كوب شاى بالحليب» والبعد السيرى فى الرواية، شوقى بدر يوسف.

● مقام الاكتمال فى مجموعة «اكتمال المقام»، د. محمد سيد على عبد العال، أخبار الأدب، القاهرة، ع ١٣٦١، ٢٥ أغسطس ٢٠١٩.

● السيرة الذاتية لمحمد جبريل (عتبات البوح ومقاصد التأويل الجزء الأول، د. محمد سيد على عبد العال، مج كلية الآداب جامعة سوهاج، مصر، ع ٥٣، أكتوبر ٢٠١٩.

● محمد جبريل.. الإسكندرية تختزن إبداعه، محمد زين العابدين، الشارقة الثقافية، الشارقة/الإمارات المتحدة، ع ٣٦، أكتوبر ٢٠١٩.

● التجربة الروحية فى رباعية بحرى لمحمد جبريل.. رسالة ماجستير، أخبار الأدب، القاهرة، ١٣٧٤، ٢٤ نوفمبر ٢٠١٩.

● السيرة الذاتية فى كتابات محمد جبريل، د. عبد المجيد زراقط، العربى، الكويت، ٧٣٧، أبريل ٢٠٢٠.

● صاحب «رباعية بحرى» حصد جائزة الدولة التقديرية فى مصر ويقول: أرفض الحياد فى الفن (حوار) حمدى عابدين، الشرق الأوسط، لندن، ١٥٢١٩، ٢١ يوليو ٢٠٢٠.

● ازدهار وسقوط البطل التراجيدى فى رواية النفى إلى الوطن للكاتب محمد جبريل، أخبار الأدب، القاهرة، ١٤١٢، ١٦ أغسطس ٢٠٢٠.

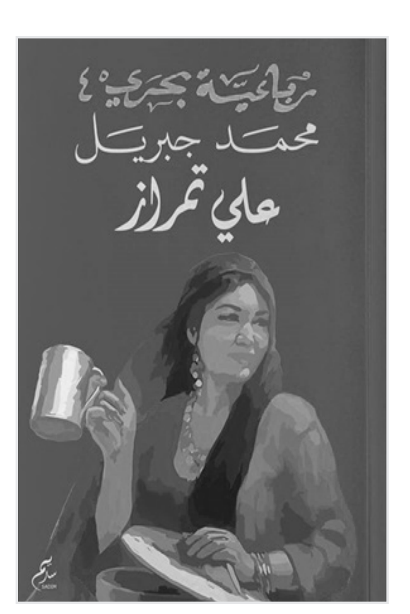
● الروائى محمد جبريل لـ «الأهرام»: لا نملك فلسفة حياة وثقافتنا مواقف متناثرة (حوار)، محمود القيعى، الأهرام، القاهرة، ٤٩٤٨٢ س ١٤٦، ٢٩ مايو ٢٠٢٢

● فى «ذاكرة الأشجار» لمحمد جبريل.. إشكالية وجود المرأة/المكان، محمد عطية محمود، إبداع، القاهرة، ع٣٦ س ٤، أغسطس ٢٠٢٢.

● محمد جبريل: القراءة حرضتنى على الكتابة (حوار)، سعيد ياسين، الاتحاد، أبوظبى/الإمارات العربية، ١٣ يوليو٢٠٢٣.

● محمد جبريل ورواية «سفينة الجزيرى» وأحلام التمرد على واقع مأزوم، المحرر، الشرق الأوسط، لندن، ١٦٧٢٣، ١٠ سبتمبر ٢٠٢٤.

● كاتب عاشر نجيب محفوظ يرى أن الكثيرين تربحوا من اسمه.. محمد جبريل لـ «العرب»: لدى عشرون كتابًا مكتملًا ولا



أسعى إلى النشر (حوار)، محمد شعير، العرب، لندن، ١٣٢٧٢، ٦ أكتوبر ٢٠٢٤.

● الرحلات إلى جزر الوهم والخيال (سفينة الجزيرى) نموذجًا، د. أحمد زياد محبك، الموقف الأدبى، دمشق، ع ٦٤٢، نوفمبر ٢٠٢٤.

ببليوجرافيا الرحيل:

● الموت يغيب الروائى المصرى محمد جبريل، المحرر، الشروق، تونس، ٢٩ يناير ٢٠٢٥.

● رحلتى مع القراءة.. آخر ما كتبه الراحل محمد جبريل، المحرر، ، القاهرة، ٣٠ يناير ٢٠٢٥.

● محمد جبريل.. هل ترجمت أعماله إلى لغات عالمية، محمد عبد الرحمن، اليوم السابع، القاهرة، ٣٠ يناير ٢٠٢٥.

● «بيت الرمل» آخر أعمال محمد جبريل تصدر عن هيئة قصور الثقافة، رضا النصيرى، الأهالى، القاهرة، ٣١ يناير ٢٠٢٥.

● جبريل الحتمية التى أظلتنا، محسن عبد العزيز، الأهرام، القاهرة، ٣١ يناير ٢٠٢٥.

● «بيت الرمل» آخر أعمال محمد جبريل تصدر عن قصور الثقافة بمعرض الكتاب، فايزة محمد صبرى، المصرى اليوم، القاهرة، ٣١ يناير ٢٠٢٥.

● محمد جبريل وأنفاس (بحرى) الغاربة، إيهاب الملاح، الشروق، القاهرة، ١ فبراير ٢٠٢٥.

● مكتبة الإسكندرية تنعى الكاتب محمد جبريل، هالة ياقوت، النهار، بيروت، ٤ فبراير ٢٠٢٥.

● محمد جبريل راهب الأدب (عدد خاص) أخبار الأدب، القاهرة، ١٦٤٦، ٩ فبراير ٢٠٢٥.

● محمد جبريل.. مسيرة من الإبداع والدعم، المحرر.

● حين يخطفنا الرحيل، عائشة المراغى.

● جبريل: لست فى حاجة إلى ماكوندو.. أنا من بحرى (حوار) وائل وجدى.

● أن تدخل بيت الروح، د. أسامة شمعون.

● لا تكن ظلًا لأحد، أميمة عز الدين.

● أربعون عامًا فى صحبته، حاتم رضوان.

● محمد جبريل.. المبدع والإنسان، حازم الشيخ.

● النبيل صاحب العالم الإبداعى الجميل، على قطب.

● جبريل الذى أعرفه، خليل الجيزاوى.

● تعلمت منه استلهام التراث، د. شيرين العدوى.

● الأستاذ، على حسن.

● رحلة لا تنتهى، فرج مجاهد عبد الوهاب.

● نجم وحيد فى الأفق، د. محمد إبراهيم طه.

● أستاذ الجيل، محمد أبوزيد.

● لا أقول وداعًا، د. محمد محمود الشافعى.

● وقفة مع الكتابة، محمد الفخرانى.

● محمد جبريل.. مشروع أدبى كبير، محمد عبد الحافظ ناصف.

● من الارتحال فى بلاد الله للرحيل بين السطور.. ذاكرة شعبية تستعصى على الموت، د. مسعود شومان.

● مشروع إنسانى وإبداعى كامل، منير عتيبة.

● أيامنا الحلوة، نجلاء علام.

● آخر العنقود، د. هند أحمد.

● تحت أمرك يا أستاذ، يسرى حسان.

● بيت الرمل الأخير، ياسمين مجدى.

● مقطع من روايته الأخيرة «بيت الرمل» الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة.

● فى رحيل محمد جبريل «المقاومة كفلسفة حياة»، إيهاب محمود، المشرق، بغداد، ع ٥٧٥٦، ٦ فبراير ٢٠٢٥.

● الأديب المصرى محمد جبريل يغادر إلى الشاطئ الآخر.. صاحب (رباعية بحرى) يترجل، حمدى عابدين، الشرق الأوسط، لندن، ١٠ فبراير ٢٠٢٥.



عبيد عباس

شاعر

«الجحيم»

من فيلم قديم، لا أتذكّر اسمه، يقفز لذاكرتى هذا المشهد.. بعد أن يطلق رجل الشرطة الرصاص على أحد المجرمين ويرديه قتيلًا، يقف أى هذا المجرم، ليتحسس جسده فلا يجد أثرًا للرصاص، يقترب منه رجل وسيم يرتدى حلّة عصريّة بيضاء، يكتشف المجرم أنه مات وبُعث، يأخذه الرجل/ الملاك فى سيّارة فارهة إلى قصر كبير يجد فيه كل ما يشتهيه الإنسان من طعام وشراب ونساء وفلوس.. كان بمجرد أن يفكر فى شىء حتى يجده بين يديه حتى يوقن أنه فى الجنّة.

ظل على هذا الحال لفترة طويلة فى حياة تخلو تمامًا من أية معاناة ما بين سهر وحفلات ولعَب حتى يبدأ فى الشعور بالسأم، يشعر بالسأم لأنه لم يعد يجوعُ ولا يعطش، بل لم يعد ينتظر شيئًا، فكل شىء متاح.. وباستمرار هذا الحياة الجاهزة والفارغة، يزداد شعوره بالسأم والحزن والاكتئاب حتى يفقد، فى النهاية، الرغبة فى كل شىء، يدرك أن الحياة مرادف النقص والاحتياج والانتظار فيصرخ، وينادى على الملاك، وعندما يأتى يبادره بأنه لا يريد أن يعيش فى هذا المكان، لا يريد هذه الجنّة، يقول له: لقد أخطأتم، أنا مجرم، ليس لى حسنة واحدة فى الحياة ولذلك فالجنّة لا تناسبنى، لا يناسبنى سوى المكان الآخر، فيقول له الرجل بهدوء: ومن قال إنّك فى الجنّة، أنت فى الجحيم بالفعل.

طبعًا يكسر الفيلم التصوّر التقليدى عن الجنة من أنها المكان الجميل الذى يخلو من الألم والمعاناة بل ويخلو من الفعل والصراع، غير أن هذا التصوّر، لو تدبرناه، فسنجد أنه لا يعنى سوى غياب الحياة ذاتها، وفى ظنى أن نفس التصوّر ينطبق على الجحيم والذى لا يعنى سوى العذاب الدائم. ولعلنا، جميعًا، قد مر برءوسنا، من غير قدرة على الإعلان، هذا السؤال المنطقى: ما هى الجريمة الدنيويّة التى يستحق صاحبها الخلود فى النار؟

وفقًا لاعتقادنا، نحن المسلمين المؤمنين بالنص القرآنى الذى يقول بخلود المجرمين فى النار. أقول، والكلام هنا فى دائرة المؤمنين وحدهم، كثيرون حاولوا، فى هذه القضية، التوفيق بين العقل والنقل، ولعل أكثرهم إقناعًا من قال بأن نار الآخرة ليست كالنار الحالية، فالأمر لا يخلو من مجاز، والدليل أنّ أهل النار، وفق النص، يتحاورون ويتجادلون ليس فيما بينهم فحسب ولكن مع أهل النعيم أيضًا. وفى رأى «الجاحظ»، وهو أوجه تفسيرات هذا الفريق، أنّ الخلود فى النار لا يكون بالعذاب، ولكن بالبقاء، بمعنى أن عذاب النار مؤقت، ولكن أهل النار خالدون فيها بلا تعذيب، أو بمعاناة، لأن النار تناسب طبعهم، وأظننا نتفق على أنّ طاغية، كهتلر مثلًا، لو أخذ فرصة ثانية، فلن يقفز على طبعه ويكون من المصلحين كما يقول النص القرآنى: «ولو ترى إذ وُقفوا على النار فقالوا يا ليتنا نُرد ولا نُكذبَ بآيات ربِّنا ونكونَ من المؤمنين، بل بدا لهم ما كانوا يُخفون من قبلُ ولو رُدوا لعادوا لما نُهوا عنه وإنهم لكاذبون». (سورة الأنعام ٢٧-٢٨)

أمّا عن تصوّرى أنا الشخصى، فالجنة والنار، بمعناهما المطلق، ليستا مكانين، ولكنهما مفهومان مرتبطان بالناس، قائمان على فصل الأخيار عن الأشرار، فالجنة إذن كل مكان يخلو من الأشرار، والنار كل مكان يخلو من الأخيار. وطبقًا لوعد الكتب السماوية، فإنّ الفصل الكامل بين الأخيار والأشرار لن يكون إلا فى الحياة الآخرة، على نفس الأرض، يوم تُبدّل الأرض غير الأرض، فيرثها العباد الصالحون، لكن الحياة الدنيا لا تخلو أيضًا منهما، ولكن بدرجات، فالدول التى يشيع فيها الفساد والظلم والفوضى والطغيان والإهمال والتواكل والأثرة والفقر والتعصب والاضطهاد والخرافة والاتباع هى أقرب لمفهوم النار، يعيش أهلها حياتهم أشقياء معذبين فى هذا الجحيم، والدول التى يشيع فيها القانون والنظام والعدل والحريّة والسلام وحب العمل والإيثار والعلم والإبداع هى أقرب لمفهوم الجنة، يعيش أهلها حياتهم سعداء فى هذا النعيم.

وربما يندهش أهل الجحيم كونهم معذبين رغم إيمانهم وعبادتهم الشكليّة، جاهلين أنّ الإيمان بالله ليس طقسًا تعبديًا فقط، وإنما هو الإيمان بالسلام والعدل والمساواة والعمل وحرية الإنسان والحب، وأن العبادة الحقيقيّة هى تطبيق هذا الإيمان على الأرض، والكفر بهذه المفاهيم هو الكفر بالله العدل السلام الرءوف الرحيم الجميل الذى لا يحب سوى الجميل.

زائر الصباح

محمد فيض خالد

طـالـعـت مـن الـنـافـذة فى ترقب؛ الأفق البعيد المُسربل بالضباب، غلالة رقيقة تلف مهد الصبح الوليد، كل شىء ساكن فى محله، فى هاته الساعة تتبدى الطبيعة مُختالة فى عُذريتها كفتاة بكر، تطفو فوق مياه الترعة الكبيرة المرتعشة بعض الأَشياء، أعواد الذرة اليابسة، جذع نخلة صغير، شجرة موز، حبات الجميز والجوافة، أنتزع نفسى من الفراش بعد لأى، لأشهد الميلاد المُبكر، لحظة انفكاك النهار من سطوة الليل وجبروته، يتخّفف من قبضته الخانقة تباعًا، فى قريتنا تعوّد الليل على المَجىء؛ لا لشىء إلا ليفترس النهار ويخفيه، ينهى حياته ويطويه، يزيل بسواده كل التعقيدات، يغرق كل شىء بسكرته الرمادية غير المحدودة، يلزم البشر أن يحترموا إرادته، وينصاعوا لسطوته.

مضيت إلى الدرب أغبّ من هواء الصبح الطازج، أملأ رئتى منه، أزيح عن صدرى ثقلًا، أكافح على أن أتخلص ولو قليلًا من جمود الليل، الذى طاردتنى قيوده، كبلت بها مذ شاخ نهار الأمس، أغمضت عينى، وقد أسندت ظهرى المتراخى للجدار المقابل لبيتنا، مررت يدى فوق صدرى المُعبَّأ بنداوة الجو، فى هذه الأثناء يتّأتى النسيم طريًا من جهة الحقول، كل هذا تم قبل أن تتسرّب رعشة لذيذة من حولى، خليط ممجوج تتقاذفه البيوت الرابضة فى استسلام، صرخات ابنة الجيران الرضيعة المتواصل منذ المساء، الضجيج المعتاد المنبعث من بيت «عبد العزيز فتوح»، وتشاكس أولاده، عواء باب منزله حين يفتح، تعليماته المتواصلة يلقى بها فى حزم، قبل أن يركب حماره، موشحه الساخر، وابل السباب المعهود والتلاسن الحاد مع زوجته «سكينة»، التى أجهدها بخله، وأعياها تبلد مشاعره.

تشتد وطأة النهار، يزحف الضوء يتبعثر من خلف قمم النخيل حول البيوت، يعلو الضجيج زاعقًا، يمتلئ الدرب بالسابلة، تتصاهل الضحكات من بيت «سميرة»، ينفذ صوتها رقيقًا شهيًا، يشبه مشيتها التى تسيل فى رشاقة وليونة، تُغرِد فى ميوعة، أغنيها المفضلة:

خلى بالكِ يا سماره خلى بالك
أمى وابويا ضربونى علشانك

قبل الساعة، لم يكن الفاصل بين جدارنا والجيران ليثير انتباهى، مجرد خط غائر، امتد فى عمق من أعلى لأسفل، حُفِر بقوةٍ منذ زمن فى الجسد فى جوفه، الثعابين الصفراء التى والعقارب، لا تكف عن تساقطها فى ليالى الصيف، الخفافيش، أعشاش العصافير تتناثر فضلاتها، وقشور البيض وبعض الزَّغب، اقتحمتنى ضجة عالية، لزوجين من العصافير يضربان بأجنحتهما فى انزعاج، لحظات ثقيلة تمر عليهما من الخوف والهلع، قبل أن يلحق بهما سِربٌ من الأصدقاء، حُوم كثيفة تتماوج زقزقتها، تابعتِ المشهد فى ارتباك، حتى هالتنى المفاجأة، ذيل ثعبان أسود يقتحم العش يبتلع الفراخ، ألقيت بنظرة شاحبة، وكأننّى أجرب الحزن لأول مـرة، تعوَّد المفترس زيارة العش الهانئ، ينتزع الصغار فى وقاحة، مكانى اتحَّرق فى انفعال، يتحلَّب عرق يُغرِق جسدى، تتضاعف دقات قلبى مع اهتياج الطير المسكين، أبادلهم الخوف والحذر، لم تتوقف الضوضاء الحزينة، ولم أجد معها خلاصًا لآلامى، وعجزى عن تقديم المعونة، يعلو الصوت، ضاقت بالمدافعين وجوه الحيلة، ابتعدوا قليلًا عن الشق، ظهر اللص فى خيلاء، يتمايل برأسه فى انتفاخ بغيض، ظلّ فى مكانه قبل أن ينصرف للأعلى، وتبتلعهً نتوءات الطين، شعرت مع انسحابه، وكأنَّ طيرًا صغيرًا يضرب بجناحيه فى صدرى، أصوات مكتومة، خفقات واهنة، استسلام مميت وقلة حيلة، لا أذكر كم مضى من الوقت وأنا على وقفتى تلك، لكن ما أعرفه، أننى أكبح جماح رغبة ملحة فى البكاء.

شبَّ النهار عن طوقِه، وافترشت شمسه تشق الفضاء بخيوطها الذهبية، زحِفت سحب كثيفة من الناس تتجمع فى طنين مزعج، مرت أيام بهتت معها كآبة الصورة فى ذاكرتى، وفى إحدى الأماسى تناوبت الأيدى فى لُهاث، ثعبان ضخم يتمدد على الأرض فتكت بـه العصىً، طالعته فى انتشاء، يتلألأ البِشر فى وجهى، وجدتنى أتقدم منه، لأقول بصوت مسموع: «هذه عاقبة كل معتدٍ أثيم»، استغرب الحضور لحدتى، لكنى بت ليلتى كأسعد ما يكون.

حنين النساء فى مدينتى

د. صفية فرجانى

(القرموط كان محرمًا أكله فى مصر قبل الميلاد. وفقًا للديانة المصرية القديمة لارتباطه بـ أسطورة إيزيس وأوزوريس).

تحن النساء فى مدينتى إلى إنجاب الأبناء كما تحن الشمس إلى إرسالها أشعتها إلى عمق الصحراء ويحن الماء إلى التسرب إلى باطن تلك الصحراء.

يحرصن على إنبات الأرحام ببذور الحياة -مهما حرصت الحكومات بدعايات جاهزة لوقف هذا الإنبات - الأرض أرضى أنا والرحم رحمى أنا.

ينظرن بفرح خروج أسراب الأطفال إلى المراحل التعليمية الأولى وهم يسعون إلى أول أيام الدراسة بنفس الملامح والأمل، هن يسيعن الى الحمل لأجل استمرار هذا المشهد.

كثيرًا ما رأت هند حمامة بيضاء تقف لا تتحرك على طرف نافذتها، وعندما تقترب منها لا تراها وعندما تصفها إلى زوجها تغيب ولا تظهر لها ثانية أبدًا، حتى ينسى زوجها ما حدثته وتعاود الظهور لها وحدها دون أن تقربها. أشهر وهى تتابع وأشهر والحمامة تقف ساكنة لا تتحرك، حتى حطت الحمامة على سريرها دون خوف وعندما اقتربت منها استسلمت ليدها، وحملتها وسارت بها داخل شقتها، وكان ثقل الحمامة يزداد ببطء عندها اختفت الحمامة ولم تعد تراها، ووقفت تتأمل من كانت بين وطارت أصبحت لا تراها.. دافئة كانت ووديعة وعندما طارت اختفت رائحة وليدها التى طالما حلمت به وبها.

قصت هند حكايتها على جدتها. التى نظرت لها طويلًا ثم قالت سوف يعشش فى بيتك وليد، لن يظهر إلا بفك الكبس، وإطعام الماء.

من الباب الرئيسى للمقابر دخلت هند فى ثوب فضفاض لم ترتد تحته شيئًا، نظرت أمامها ولم تلتفت كما أمرت، جدتها لم تفارقها وبعض من نساء الحى الشابات اللاتى سبق لهن تورد أرحامهن بالحمل كن يسرن بجوارها، الفرن بارد يحتاج إلى وقيد من نار الخوف والقلق لدرجة يرتجف معها البدن كله، فمشت بين القبور فى رحاب شواهد القبور والأرواح الهائمة، سلكت مدخل الموت وعبرت ببطء وتمهلت عند قرب خروجها من المدخل الآخر، سرت قشعريرة فى جسد هند فاحتوتها الجدة لتطفئ من حرارتها سارتا معًا خارج المقابر لتستريح هند وتعود بمفردها إلى بيتها، نزعت ثوبها الفضفاض، وتمددت على سريرها وأغلقت باب غرفتها حتى لا يوقظها أحد. فجأتها الحمامة تهدل وتنام بين يديها وذهبت فى سبات عميق.

تحن النساء فى مدينتى إلى إنبات الأرحام بذور الحياة.

وللعجائز فى مدينتى طرق مجربة ثبت فعاليتها فى إنجاب أجنة تشبه زريعة السمك.

تستيقظ هند يوم الجمعة على طرقات خفيفة من يد جدتها للذهاب إلى المالح.

تذهب النساء فى شهر هاتور وكيهك وأحيانًا فى شهر طوبة وفى ظهيرة ليلة قمرية يوم الجمعة قبل الصلاة إلى شاطئ الكنال (المالح) ويسعين للحصول على قرموط رأسه مسطح وعريض، فاتح اللون بين الأخضر والبنى، ذى زعانف وردية حادة، وبطنه يميل بين البياض والصفرة. ينتظر صياده الواقف وحده على فلوكة صغيرة يسبحان معًا فى ماء البحيرة المالح، وحدها تقترب هند تشتريه وتحمله فى سلتها، وتتنحى به مكانًا قصيا.

(مثلما حملت إيزيس من أوزوريس بوليدها حورس بعد أن ابتلع القرموط العضو الذكرى لأوزوريس وهو ميت ووضعت له عضو آخر وضاجعته لتلد ابنها حورس).

تشق فتحة صغيرة جدًا فى بطن القرموط -والذى تطلق عليه العجائز أحيانًا اسم الحوت- تضع فيها قطعة من خبز أسمر ثم تخيط هذه الفتحة بخيط قوى وتمسك بقوة بالقرموط حتى لا يفلت منها تضغط قليلًا على بطنه تقربها منها تمسد بطنها ببطنه سبع مرات، وإلا سوف تعاود شراء قرموط آخر، يكون منصور لها وحدها.

تنتظر هند إقامة صلاة الجمعة ومع أول أذان تسير وحدها فى الطريق الذى رسم لها وحددت معالمه من قبل الجدة لا تتحدث مع أحد. تسحب القرموط من سلتها وتطمئن إلى حركته السريعة وتضعه قرب الشاطئ على الحافة فيتخذ سبيله فى ماء بحيرة التمساح عجبًا.

وتعاود هند السير إلى بيتها فى طريق غير الذى سلكته من قبل ولا تلتفت وراءها للبحيرة أبدًا. هذا كله يتم قبل إقامة صلاة الجمعة.

تقول الجدة: وعندما يرتجف بطن هند كما كان القرموط يرتجف فى يدها. ستأتى الحمامة إليها وتحملها بين يديها وتسقيها الماء من فيها.

فتعرف النساء فى مدينتى أن هناك أشهر قليلة يكون هناك قرموط صغير ينام فى بحيرة الرحم، ثم يسير على الأرض، وغدًا يسبح فى بحيرة التمساح. أما هديل حمام سوف يسمع صداه.

ما قرأ أبوه عليه، ونسيه

عبد الله السلايمة

كان يافعًا عندما قال أبوه له ذات مرة: (سنقرئك يا بنى فلا تنس. هذه الأرض لنا.. وكل ما فيها بماضيها وآتيها لنا).

واقتطع من رسغه ساعة (الجوفيال)، وأهداها إياه:

هى لك يا بنى، فوقتى قد بدأ ينفد، ووقتك بدأ للتو.

ونسى ما قرأ أبوه عليه!

كان ذلك قبل أربعين عامًا، قبل أن يموت أبوه قهرًا، وقبل أن تغدو «رفح» مثل نافذة كانت مفتوحة وأغلقها الإعصار بعنف..

أنهى الثانوية والتحق بكلية آداب «القاهرة»، التى سرقت إحدى بناتها قلبه وساعة أبيه..

أخبرته الفتاة ذات مرة بأن أمها عرّافة تقرأ الكف، وطلبت منه بغنج أن يزورهم ليتعرّف إليها، وتقرأ كفه.

مد يده لأمها، قرأت كفه، قالت: أنت غريب وستظل غريبًا.. ضمت كفه، واستأنفت: أنت ابن حظ، فخذ بنصحى واغنم حاضرك ما استطعت، قبل أن تزلزل الأرض زلزالها، وتفِرّون منها أشتاتًا، ويتناقل العالم أخباركم وأخبارها..

قال فى سرِّه: «كذب المنجمون ولو صدفوا».

كان حالمًا ومَتفائلاً، ولم يعر قولها اهتمامًا، واحتاج إلى أعوام كثيرة كى يصدق ما قالت، وما قرأ أبوه عليه من قبل، ونسيه.

استعادت مخيلته وجه أبيه، أحزنه بشدة عندما رآه يبكى، قال له باكيًا: لقد قضى الأمر يا أبى، فلم تعد الأرض لنا، ولم يعد لنا منها غير ماضيها، أما آتيها فليس لنا، لغيرنا.. وسنظل (لا نلبس فى البرد إلا عرينا، وفى الجوع لا نأكل إلا جوعنا..)

قصَّ علىّ ما حدث، وبكى وهو يقول: ليته لم يكبر ويفهم..

أخذ ينتحب كطفل يبحث عن أمه، هدأت من روعه. هدأ، فواصل بنبرة ندم: وليته لم يأخذ بنصح العرّافة من قبل ويلهو إلى الحد الذى أفقده الثقة فى حواء، وما زال لا يصدق كيف نجحت فتاة من أرض (سين) فى فك عقدته، وإيقاعه فى شراكها.

تزوج فتاة من المدينة، لا تشبهه، وهو نادم على أنه لم يأخذ بنصحها وابتاع شقة تقع على طرف مدينة «العريش»، تُطلُّ شرفتها على شارع كانت تُحِده الألغام، ويُحِده الآن الهيش والمجهول..

امرأة نقيّة، تقيّة، ويقدِّر لها صبرها على نزقه وطيشه، ومشاركته حزنه العميق على ضياع موطنه..، ومعه منزلهم القديم الواسع، المسقوف بالقرميد، وله مزراب كان يأتى لهم بماء الغيم، الذى لم يعد حلوًا كما كان..

وواصل فى أسى:

باب شقته ضيّق بالكاد يسمح لمرور كذب أصدقائه، بقولهم: «إن الفرج قريب»، وهو يراه بعيدًا، ونافذة شقته أضيق من أن تسمح بخروج أحزانه، ولو لبعض الوقت، وبالكاد تكفى لأن يطل منها برأسه المثقلة بالخيبات والأسئلة، ويحدِّق فى عتمة الليل ويبكى، وفى النهار لا يكف عن لعن ابنة «القاهرة»، التى سرقت حلمه وساعة أبيه..

تحكيم

إسلام على حسن

ليلة حارة تليق
بمنتصف أغسطس وأنا أحاول
حيازة الهواء إلى رئتى بصعوبة، ليلة
خانقة اكتملت بانقطاع فى الكهرباء،
وكأن هذا ما كان ينقصنى، مهمة ولابد من الانتهاء منها وتسليمها فى الغد صباحًا قبل التجهيز لإعلان الفائز فى مسابقة القصة القصيرة والتى أقوم مضطرًا بالتحكيم فيها نظير بعض من أجر لا بأس به. الإيميل المرسل من أعضاء اللجنة والذى قمت بقراءته: مرفق ثلاث قصص تم تأهلهم إلى المرحلة النهائية برجاء التصفية لمنح الفائز فيها لقبه..
ثلاث حكايات أقوم بتقييمها، ممنيًا نفسى بمقابل يكفى لشراء وجبة ساخنة تليق بوحيد لا يجد من يؤنس وحدته، فقط تلال من الكتب ووظيفة رتيبة.
فنجان من القهوة أعددته وعلبة السجائر، فى بطارية اللاب توب بعض من شحن يكفى لمراجعة النصوص التى ولحسن الحظ قمت بتحميلها على الجهاز، خشية أن أفقدها فى زحام الرسائل الإلكترونية، وتحسبًا لحدث متكرر مثل انقطاع الكهرباء، متمنيًا أن تعود سريعًا. فى دفتر بجانبى أقوم بكتابة العناصر وإعطاء الدرجات لتقرير من هو الفائز فى النهاية.
القصة الأولى أقوم بفتحها وقراءتها بتمهل كى أسجل الدرجات فى دفترى. قصة عن طفل ماتت أمه بالسرطان وكل من يرتبط بهذا الطفل يصاب بالمرض، لعنة تنتقل إلى كل شخص فى دائرته حتى يخال للولد أنه أصبح سرطانًا لا تجدى العلاجات مع من يرافقه. تجلت لى والدتى عندما رأيتها تفقد شعرها إثر العلاج الكيماوى. لم أتعجب من شكلها أكثر من تعجبى أنها صارت أكثر رقة وحنوا، وكأنها تعتذر عن قسوة معاملتها لى بعد وفاة والدى وأنا طفل، قالت لى يومًا:
– أفقد شعرى كما فقدت والدك وسأفقدك أيضًا.
صلع ورثته من جدى وأبى. وجدت أمى فى فقد شعرها فرصة لكى تكون نسخة منى لولا الشارب الذى أحمله.. أشبه والدتى كثيرًا فى الملامح وأشبه السرطان كثيرًا فى الوحدة. أطفأت السيجارة فى كوب القهوة التى لم أنته منها بعد وأشعلت أخرى معطيًا الدرجات، أغلقت الملف مودعًا أمى فى سطورها وأنا أفتح القصة الثانية.
كاتبة لا شك فى ذلك. للكلمات رائحة أنثى لا تخيب فى معرفتها عيناى، امرأة مصابة بمرض تعدد الشخصيات الانشقاقى، لديها زوج وأولاد وحياة هادئة وشخصية، أخرى لها عشيق وحياة أخرى ماجنة.. تتعارض الشخصيتان فى كثير من الصفات لكن وبحق القصة مكتوبة بحرفية.. لعين هذا المرض فهو يؤذى كل من حوله دون أن يشعر المريض بأنه مريض فعلًا.. لكن تلك الملعونة لم تكن مريضة، كانت تعرف ما تفعله أنا متأكد من هذا.. شعرت بسيجارتى تنتهى.. قبضت عليها غير عابئ بكفى الذى احترق.. أوقن تمامًا بأن الذى احترق قلبه لا يؤلمه أى حريق آخر، حريق انطفأ بدم التى كانت تدعى زوجتى، وأنا أخضب يدى على جدار غرفة نومنا بدمها ودم عشيقها، تعاطف معى القاضى وقتها عندما عرف أننى كاتب وأعطانى حكمًا مخففًا.. سجلت ملاحظاتى فى دفترى وأنا أضغط على أسنانى بعصبية، أدخنة السيجارة المختلطة بذكرى مؤلمة، بدت لى القهوة محلاة وأنا الذى أشربها دومًا بدون سكر، أعطيت الدرجات مغلقًا الملف وأنا أفتح الملف الثالث والأخير القصة الثالثة.
شخص كان مفتونًا بإحدى نجمات البورن متابعًا كل أعمالها بشغف للحد أنه قضى فترة لا بأس بها للتعافى من ممارسة العادة اللعينة ومشاهدة الإباحية، ليفاجأ فى أحد الأيام بأن ابنه المراهق يشاهد أحد فيديوهاتها بنفس الشغف، وكأنها لم تكتف بإغواء الأب فقط بل إن إغواء الابن كان سيزيد من غرورها وإرضائها لنفسها.. لم تكن الفكرة جديدة بالنسبة لى، فكثيرًا ما كنا نشتكى كآباء لبعضنا، والأمر بحاجة إلى كثير من الحكمة فى التعامل مع مراهق بلغت منه شهوته ما بلغت، التذكرة بالدين والتوعية المستمرة لم تكن حلًّا مع ابنى، حتى ممارسة الرياضة فى الجيم كانت تزيد من رغبته. فى مكان ما أشعر بأنها كانت تنظر إلىّ مستمتعة بهزيمة رجل فى ابنه المفتون بالرغبة عندما قمت بفتح هاتفه لأجده ممتلئًا بفيديوهاتها.. القهوة الممزوجة برماد السيجارة واللاب توب الذى فصل فجأة لتزيد المكان إظلامًا.. خيل لى أبطال القصص الثلاثة يقفون حولى وسط دخان السجائر والظلمة، أضع يدى على أذنى لأتفادى همهمة وضجيجًا يتعالى، أغمضت عينى، ثقب أسود يلتهمنى التهامًا محاطًا بألف صورة مغرقة بتفاصيل وضجيج لا أتحمله، دموع كادت أن تفارقنى لتطفئ ما بى من ألم لكن الضوء الذى لمع فجأة لعودة الكهرباء كان سببًا فى تلاشى أبطال قصصى من حولى.. نفس عميق ملأت به رئتى وفى حوض الحمام غسلت وجهى ليزيل ما بى من أثر القراءة.. سمعت صوت الموبايل يدوى.. رسالة على الواتساب، خمنت المتصل من النغمة الهادئة المخصصة، نظرت إلى الشاشة متأملًا صورة ابنى وابتسامة عذبة على وجهه وهو على شاطئ البحر.. صورة بددت ما بى من حزن.
–ازيك يا بابا.. انت كويس؟
ابتسمت برغم ما ألمّ بى وأخذت نفسًا عميقًا ملء العالم.. عدت إلى المكتب وأوصلت اللاب توب بالشاحن، فتحت الإيميل لأرسل للجنة ترتيب الدرجات وقد توصلت إلى اختيار القصة الفائزة.

غسل مواعين

شيماء عبد الناصر

«نامت»، هذه الكلمة تدقّ فى قلبى كأنها نغم يَسرى، يُلَوِّح بكَمَانٍ وطُبُول ومعزوفات موسيقية عالميَّة، لكن أحَمد اللَّه أن كلَّ ذلك يحدث داخلى كى لا يُوقِظَها. سوف أنتهز فرصتى الذهبية للقيام بأعمالى المنزِلية، أكنس الصالة وأمسحها، لا أنشر الغسيل، ربما علَى أن أبدأ بتنظيف الصالون، هل أغسل المواعين؟ الأفضل تنظيف الحمَّام، يمكننى أن آخذ بضع دقائق للنوم، لا لا، لن يكون نومًا بالمعنى الفعلىّ، هى إغفاءة قصيرة، قصيرة جدًّا، للراحة ليس أكثر، أم أتحرَّك وأذهب خارج الغرفة بسرعة وأطفئ لها النور كى تَنعَم بنوم طويل وهادئ دون بكاء؟ أريد مسح الصالة، البلاط من كثرة الأوساخ يشبه الطين، لم أغسل المواعين بعد عزومة أمس، أكوام وأكوام تنادينى، لكن لا أريد إزعاجها، سوف أفعل ذلك بصوت واطٍ جدًّا جدًّا، التحرُّكُ من غرفتها إلى الصالة ومن الصالةِ إلى المطبخ مُغامَرة غير محسوبة العواقب، لكن علَى فعلها.

على أطراف أصابع قدمَى تَحرَّكت، وتمَّت المهمة بسلام دون أن تتحرك هى حتى أو تقلق فى نومها. البهجة بداخلى تجعلنى أريد التفكير فى شىء آخَر خوفًا أن توقظها تلك المعزوفات العالمية إياها بشكل أو بآخر، لكن لماذا علَى أن أفكر فى شىء هو على النقيض تمامًا من الحزن والكآبة؟ أبى الذى اعتاد بعد صلاة الفجر أن يجلس فى المسجد لقراءة القرآن حتى الصباح، لا عمل، لا أولاد، وحتى القلب الذى ضاقت أوردته لم يعُد يهتمّ به كثيرًا. يعتبر أن مصابها أعظم وآلامها أقوى. لا أحد يعرف الأسباب التى جعلته يغدو رجلًا أكثر من مثالىّ خصوصًا فى سنِّه تلك. لماذا عليه أن يُهرع إلى البيت كطفل يخاف من عقَاب أُمِّه؟ أما هى فدائمًا متذمرة لا شىء يرضيها أبدًا. ما الذى يجعله صبورًا هكذا؟ حتى إننى وأختى نتأفف من تغيير الحفَّاضات لأمى، هى مشغولة بابنها وأنا بابنتى، كل واحدة منا معها البيت والعمل وطفل، حياة مُثقَلة بالهموم والمتاعب المستمرة التى لا تنتهى أبدًا، أما الأولاد الذكور فلا يُعَوَّل عليهم أبدًا. إنه هو وهى فقط فى الحياة، ربما خوفه من موتها والوحدة، إنه منذ زواجهما منذ خمس وعشرين سنة يساعدها فى الأعمال المنزلية، خصوصًا غسل المواعين، الآن كل شىء بين يديه، هى مريضة سكر مكسورة وعلى وَشْك بتر أحد الأطراف، امرأة مدللة أصبحت شديدة الحساسية والقلق والاشمئزاز من كل شىء، عليه أن يعود، يحضِّر لها الإفطار ويغسل ما اتَّسخ من أطباق أو أوانٍ أو أكواب، الوقفة فى المطبخ مُتعبة لرجل ستينى مثلهُ، لكن أهون شىء فى الأعمال المنزِلية بالنسبة إليه هو غسل المواعين، يضع الراديو بجواره ويستمع إلى الإذاعة، عيناه تدمعان؛ لقد نهَرَته بشِدَّة، نادته ولم يسمعها، ظلَّت تصرخ فى وجهه وتتهمه بالتقصير معها، ظلَّت تدعو على نفسها وتتمنَّى الموت، طيَّب خاطرها وهدَّأها وراح يستكمل أعماله المنزلية، لديه تحضير وجبة الغداء، واستكمال غسل المواعين. أقف أمام الحوض، عيناى تدمعان وعيناه هو أيضًا، من المؤكَّد أن ذلك يحدث الآن، رحَلَت هى وتركَته وحيدًا، لم يشتكِ منها أبدًا، كان يدلِّلها كعروس جديدة، تمنَّيت فى لحظةَ أن يكون زوجى هكذا به بعض الطِيبة، شىء يسير، يسير جدًّا، لكنه بدلًا من مساعدتى يعنِّفنى إذا ما تأخرت فى غسل المواعين، أو أى شىء آخر، فى لحظة تدليل أبى لأمى دمعت عيناى، أما أبى الآن، الوحيد، لا أحد يساعده فى أعماله المنزلية، عليه أن يضع الراديو على رخامة المطبخ، يذرف الدمع الغزير، يتذكرها، يغسل المواعين.

ظهيرة

محمد رفاعى

قالت إنها ستأتى فى الظهيرة.. على نحو من العاشرة تقريبًا.
أكدت عليها الموعد واستحسنته وأوصيتها عدم التأخيرعن ذلك الموعد.
جلست فى المقعد الوحيد الموجود فى الشقة، واجهت الشرفة المفتوحة على البراح... أمامى طاولة، أعمل عليها أحيانًا.. أقرأ أو أكتب أو أتناول طعامى.
أقطع القلق والانتظار، أقلب فى كتاب أمامى، أبحث عن أقصر الحكايات، أتأمل الطريق الموغل صوب الصحراء، بصرى يكشف الطريق، أظنه المسار الذى تسلكه، وأرهف أذنىّ لدق الباب، وعيناى مركزتان، تراقب الطريق ومدخل البناية..
قالت إنها ستذهب إلى العمل وتزوغ.. وأكملت ضاحكة، ستأخذ إذن انصراف، لو دققوا لخروجها.
هكذا تلاشى الكثير من الأحلام والأمنيات والحكايات.
عرضت عليها أن تأخذ أجازة عارضة وعرفت أنها حديثة التعيين، وفى فترة الاختبار والتدريب. جاءت من بلدتها لتلتحق بهذه المدرسة.
عرفتها منذ شهور قليلة، كانت تطرق المبنى المهجور الفخم، تتجول بهمة وجسارة وجراءة فى قاعاته الفارهة تامة التجهيز، والفارغة والمجهورة.. فى إحدى الزيارات، جاءت تحمل عددًا من لوحاتها، وقالت يمكننى عمل معرض أو أقيم ورشة للرواد والهواة. ضحكت، فهمت مغزى الضحك، كانت لمّاحة، فى عينيها سحر وذكاء وجاذبية.. تأملت ثلاث زميلات يعملن معى، يثرثرن كل الوقت، إحداهن ترضع طفلها والأخرى تشرح لطفلها دروسه، والثالثة تجهز لطبيخ الغد، يثرثرن عن الأكل والشرب ومعاملات الأزواج. لم تجد غيرى تحادثه أو تناقشه، أو تتبادل معه الكتب والآراء والأحلام.. وكانوا ينظرون إليها نظرة ذات مغزى.
جلست أنتظر، أصغى لدق الباب وأراقب الطريق، وعيناى تقعان أحيانًا على كتاب الحكايات.
تركت باب البناية مواربًا، حذرنى جارى الكهل ساكن الطابق الأرضى من ذلك كثيرًا، ونبهنى مرارًا من نسيان الباب الخارجى مفتوحًا فى أى وقت من النهار أو الليل.
داهمنى قلق وضيق وخوف وحسرة، واجتاحتنى غربة كريح الزوابع، ساعة الظهيرة ضيقة وقصيرة، تأتى زوجه الكهل من عملها مبكرة، تغلق باب العمارة وتظل خلف باب شقتها تراقب الصاعد والنازل، لم يكن يسكن العمارة غير وحدتين، وترهف أذنها لحركة الشارع وصوته، رغم فراغه وسكونه.
حين استلمت وحدتى السكنية، نقلت متاعى البسيط والضرورى، وصعد جارى الكهل وزوجته وتجولا فى الحجرات، تأملا الأركان، فتحا النوافذ، وأطلا برأسيهما، وتفقدا المنور والبلكونة، جلسا على الكنبة الوحيدة فى الصالة، قدمت لهما علبتين من العصير، انهمكا يشفطانه. اطلع الكهل على عقد الشقة ومحضر التسليم، وسأله عن اسمه وبلده وعمله ودراسته، ونفر من الكتب المتناثرة فى الأركان، واللوحات التى تزحم الحوائط، حملق الرجل إلى الفراغ أمام شباك الصالة وتنهد واستغفر.
قال: نسأل الله الهداية..
ولّى ظهره مسرعًا وفى ذيله قرينته.
رأيتها قادمة من بعيد، الخطوات سريعة، القامة مشدودة، يبدو عليها الجد والصرامة، طويت الكتاب، رتبت المنضدة ولملمت الملابس المبعثرة فوق كراسى الصالة، وعدت أتأمل خطواتها وهيئتها. تلاشت تلك الأفكار السابقة التى سيطرت عليه لأيام. وبدا أمام نفسه ضئيلًا ومتواضعًا، ضربت باب البناية بقبضتها مرات وضغطت على الجرس، والمفضى إلى شقة جارى الكهل، انتابنى خوف وضيق وخجل، وشعرت بعرق غزير يبلل ملابسى، لم أتوقع ذلك، صار الأمر عكس ما خططت وتمنيت..
راقبت ما يحدث فى ردهة المبنى، خرجت المرأة، فتحت لها الباب، عرفتها فى الحال، إنهم زملاء عمل، هذه السيدة معلمتها، تقوم على تدريبها وتلقينها مبادئ المعلمة الملتزمة.
حاولت إدخالها بيتها مرحبة بها، أجابتها فى اقتضاب وتحدٍ: إنها ستصعد إلى الطابق العلوى.
كمنت خلف باب بيتى، غرقت فى هدومى التى مسها البلل والعرق، سمعت ما يدور فى مدخل البناية، حاولت السيدة إثناءها عن الصعود، ودّت استضافتها، شدتها إلى البيت، بحجة لا يصح الذهاب إلى رجل عازب يعيش وحيدًا.
قالت ما أكدته لها منذ البداية: إنه خطيبى وابن خالتى وبيته بيتى القادم. وتعودت أن أدبر أمورى وحدى بلا خوف أو تردد...
محاولتها الأخيرة وهى تلحق بها: تمهلى.. اصبرى.. سيأتى الحاج ويصعد معنا.
سمعت صوت أقدام قوية ومتتالية تصعد على سلالم النباية، ثانية، ثانيتين، ثلاث ثوانٍ.. دقات قوية، حادة، متواصلة على باب البيت.

سرطان

محمد بوطاهر

لم تعلم به إلا مؤخرًا. نزل عليها وعلى الأسرة الصغيرة كالصاعقة التى لا مرد لها. سرطان الرحم فى مرحلة متقدمة؛ لم يتبقَ لها سوى سنتين على الأكثر إن هى واظبت على حصص الكيماوى بانتظام. كذلك أخبرها الطبيب الذى كشف عليها ذات صباح من أصباح الشتاء القاسية فى مدينة فاس. حينها أحست طعم هذا العلاج فى فمها حتى قبل أن تبدأه، أو ربما أنها توهمت ذلك واختلط عليها مع روائح المنظفات القوية فى المصحة الطبية العريقة.

أكثر ما شغل بالها هو المدة المتبقية لها من عمرها. سنتان مدة قصيرة مقارنة بعمرها. شابة صغيرة يخطف منها المرض رصيد زمنها الحياتى فى لحظة، ولا يمن عليها سوى بهذا القدر القليل من الزمن المشبوب بمعاناة العلاج؛ أليس هذا ظلمًا فى حقها؟ شابة مثلها لها أحلامها ومخططاتها للعقود القادمة. فارس الأحلام الذى قد يكون الآن فى طريقه إليها لن يجدها حين يصل! وأطفالها الذين حلمت بقدومهم وشغبهم وبراءتهم، تبخروا هم أيضًا فى رمشة عين مع هذه العقود الزمنية الملغاة! ماذا تبقى من كل ذلك العالم الوردى؟ لا شىء سوى صحراء قاحلة من الألم والحزن.

لم تدرك، فى السابق، وجود هذا الداء الفتاك فى أحشائها. فقط حين أحست كتلة من السوائل تتجمع فى بطنها عرفت أن شيئًا ما بها ليس على ما يرام. لكن الأوان كان قد فات، تاركًا وراءه حسرة لا تبتلع.

بعد مرور شهر من بداية العلاج الكيماوى، وما يعنيه ذلك من رحلة ذهاب وإياب إلى المدينة التاريخية، صارت معتادة على سريرها فى قاعة العلاج. بعد كل ساعة ونصف من العلاج تعود إلى بيتها من دون أن تحس أى خطب. لكن بعد مرور يومين تبدأ أعراض الإنهاك والغثيان بالظهور، فتتركها تئن فى فراشها كالكلب المجروب لأيام. لكن كل ذلك صار نوعًا من الروتين الذى تأقلم معه الجسد فى تكيف عجيب.

فى أحد الأيام، حين كانت فى الشارع العام قاصدة أحد المتاجر، تعرضت لعملية اختطاف. تمت العملية فى سيارة سوداء من ذوات الدفع الرباعى. هى عصابة متخصصة فى اختطاف الشباب وسرقة أعضائهم بغرض التجارة. بعد زوال المنوم بشكل جزئى، استيقظت لتجد نفسها ممددة على سرير طبى فى غرفة واسعة ذات إضاءة رديئة. أطرافها مثبتة بإحكام إلى السرير. لم تستطع الصراخ أو المقاومة بفعل استمرار مفعول المنوم الذى جعل قواها خائرة. أمامها رجل أربعينى فى وزرة بيضاء، يتفحص عينيها المرتخيتين بواسطة مصباح صغير. كان من الضرورى أن تكون واعية قبل اجتثاث الأعضاء من بطنها. بعد ذلك رأته يحمل بين يديه مقصًا ومشرطًا؛ لم تفهم بعد ما يجرى، لكن فطرتها السليمة أنبأتها الخبر اليقين عن خطر محدق. حاولت المقاومة والصراخ، لكن حركتها كانت فاترة. وبينما الرجل يهم ببقر بطنها، تناهى إلى سمعه كلمة خافتة: «سرطان...» توقف لحظة، ثم اقترب منها وبدأ يرهف السمع، «ماذا قلت؟»، «أرجوك... أنا مريضة بالسرطان... أرجوك؟».

أسرع إلى وشاحها يرفعه عن رأسها، ليتبين الحال الفظيعة لما تبقى من شعرها. حينها قام من مكانه وهو يقول: «أنت محظوظة، لقد أنقذك السرطان من موت محقق...».

الكابوس

أسماء عبد الراضى

مهمّة ثقيلة كلَّفنى بها رئيس التحرير، رجوته أن يسندها إلى آخر لكنه أصر..!

ألم يجد غيرى لهذه المهمّة؟ أم إنه يريد تعذيبى؟

فى العاشرة صباحًا، كنت أقف أمام مستشفى... برفح، لأسجل حوارًا مع الأسير المحرر (س. ل)، هكذا طلب أن يُكتب اسمه، بالأمس جمعت معلومات عنه، فى بداية عقده الثالث، درس هندسة الحاسبات، وكان يعمل بمشروعه الخاص الذى ابتدأ العمل به قبيل العدوان الأخير ببضعة أشهر، رأيت صورة تجمعه بطفله الوحيد، كان الطفل صورة من أبيه..

فى المشفى، سرتُ خلف إحدى الممرضات إلى حجرة قالوا إن بها الأسرى الوافدين على المشفى الأسبوع الماضى، خمسة أسرَّة صُفّت متتالية، على أولها يرقد أحدهم، الجراح فى وجهه لم تدع من ملامحه شيئًا يبين، كتلة دموية فى وسطها نقطتان غافيتان كأنهما عينان، كادت الممرضة أن تسمع شهقتى، كيف سأتحمّل النظر إليه والحديث معه وهذه حالته؟ لكنها تجاوزته، وبجانب السرير التالى توقّفتْ.

أثناء عودة الممرضة إلى عملها، كانت الشهقة قد خرجت منّى بالفعل، ليس ثمّة تشابه بين الصورة وهذا الكائن الجالس أمامى، لا علاقة بينهما..!

عينان جاحظتان لا تطرفان كأنما يقف على أهدابهما الطير، جسد هزيل ويدان معروقتان كما لو كانتا لشيخ سبعينى، آثار الأصفاد بادية حول معصمه، قدم مبتورة والأخرى مليئة بالجروح، طافت عينى أرجاء الحجرة لترى ثلاثة آخرين، كانت إصاباتهم متفرّقة، لكنهم على أية حال أحسن حالًا من هذين الأسيرين.

حال وقوع عينى عليهم تذكرت.. تذكرت زوجى الذى أتم شهره العاشر مغيّبًا فى سجون الاحتلال، تُرى كيف صار..؟

زفرة أخيرة أطلقتُها قبل بداية حوارى معه:

- احكِ لنا عن تجربة الأسر؟ بداية كيف تم أسرك؟ وأين؟

كانت عيناه المفتوحتان على آخرهما مثبتتين على شىء ما فى الفراغ، تعلقت عينى بفمه فى انتظار سماع صوته، ساورنى الشك، هممت بإعادة سؤالى، لكنه نطق أخيرًا:

كنت أمام بيتى أساعد جارى فى لملمة أشلاء ابنه الذى استشهد برصاص قناص، فجأة وجدت نفسى مأخوذًا مع آخرين، لا ندرى إلى أين، نُقلنا فى ناقلات عسكرية، كنّا بالعشرات متكوّمين بعضنا فوق بعض كأكياس الطحين، اعتقدنا أنهم ينقلوننا إلى سجون الضفة الغربية، فإذا بنا نسمع أحد الجنود يقول لآخر: «سنصل كتسيعوت بعد قليل».

فعرفنا أنهم آخذونا إلى سجن النقب الصحراوى، أو كما نسميه أنصار٣.

كان أثناء حديثه، يلهث كمن يصعد جبلًا، صوته ممزوج بشهقات متقطّعة كأنه يقاوم البكاء، واصل حديثه:

كابوس، أقل ما يقال عما رأيناه أنه كان كابوسًا، الضرب العشوائى والتعذيب لا ينقطع حتى وصلنا إلى مكان الاعتقال، هناك جُرِّدنا من ملابسنا تمامًا،

وأُدخلنا مجموعات عراة، ثم أطلقوا علينا الكلاب البوليسية، وبعد أن أشبعونا ضربًا ألقوا إلينا ملابس بلون رمادى، أدخلونا إلى كابينة، كان عددنا كبيرًا، ربما مائة أسير أو أكثر، فى الكابينة حمام ومغسلة أيدى، يُسمح لنا باستخدامه فى مدة لا تتجاوز الدقيقتين وإلا يتعرض المتأخر للضرب والإهانة، على الأسير أن يقضى حاجته وهو معصوب العينين مقيد اليدين فى دقيقتين، دقيقتين فقط!

غلبه البكاء فانقطع صوته، انتظرتُ حتى يتماسك قليلًا، كانت يداه ترتجفان، كله كان يرتجف، مشوّش الذّهن، يتلفّت كثيرًا كمن يتوقع صفعة تأتيه فى أيّة لحظة، على صوت نشيجه فتح الرجل الراقد فوق السرير المجاور عينيه، الرجل صاحب الوجه الممسوحة ملامحه، لمعة فى عينيه الضيقتين أربكتنى، ربما أُجرى حوارًا معه اليوم أيضًا، سيفرح رئيس التحرير بإنجاز كهذا.

بعد دقائق عدت أسأل (س.ل):

– خلال فترة اعتقالك هل سُمح لك أن ترى أحدًا من أقاربك، هل كنت تقابل محاميك أو تتواصل معه؟

بعد لحظات صمت:

– اعتُقلتُ فى تشرين الثانى أى منذ...

بسط أصابعه، نظر إليها ساهمًا، ثم أغمض عينيه، أعاد فتحهما والنظر إلى أصابعه المبسوطة، فقلتُ:

– خمسة أشهر!

نعم نعم، خمسة، لم أرَ خلالها النور إلا منذ يومين، ظللنا لفترة طويلة معصوبى الأعين، ورءوسنا معلّقة بثقل تحت وهج الأضواء الكاشفة، أشكو الآن من نوبات هلع، أصحو ليلًا أصرخ وأحاول النهوض، أستفيق على صوت يخبرنى أنه كابوس، مجرد كابوس، عندما سمعتُ اسمى فى قائمة المفرج عنهم، اعتقدت أن الحرب انتهت وأننى سأعود إلى بيتى، لم أكن أعلم أننى عائد إلى خيمة!

تعرفين لماذا أفرجوا عنّا؟ أفرجوا عنّا لأن السجون اكتظت وما عاد بها مكان يسعنا.

صمت هنيهة، ثم رفع رأسه ونظر فى عينى مباشرة:

– هل لنا أن نتبادل الأدوار، وأسالكِ سؤالًا تجيبيننى عليه؟

تلعثمتُ وجفَّ ريقى فجأة، هززتُ رأسى، فقال:

– متى سينتهى هذا الكابوس؟ أريد أن أنام لدقيقتين، لدقيقتين فقط دون سماع صوت القصف!

كان ثباتى الانفعالى بدأ يذوب كقطعة ثلج، نظرتُ إلى الراقد على السرير المجاور، لا يزال ينظر نحوى وفى عينيه اللمعة ذاتها، لا أدرى هل كان يحاول لفت انتباهى بينما ذراعه لا يعينه على الحركة؟ أم هو مجرد خيال سببه تلك اللمعة التى لا تزال تربكنى؟

استطاع رفع ذراعه، تأكدت من إشارته نحوى، قمتُ إليه، كان رأسه قد انزلق قليلًا، عدّلتُ من وضعه، همس باسمى، نظرتُ إليه بدهشة، فأمسك يدى وأزاح عن صدره قميصًا رثًا، أطلّتْ من تحته وَحْمَةٌ على شكل نصف تفاحة، وَحْمَةٌ أعرفها، جيدًا أعرفها، هل يمكن ألا أعرفها..؟

لغَـــتى عربيةٌ

جابر بسيونى

لغتى على كلِّ اللغاتِ تَفوَّقتْ عـربيةٌ وفـنـارُها القـــرآنُ
لغة تجدد لفظها وجذورها ويحار فى أسرارها الإنسانُ
ولكل مفردة دلالة مقصد يزهو بها معنى علا ومزانُ
من عهد "إسماعيل" والأقوام قد
شرفوا بنطق حروفها وازدانوا
وتواترت أمجادها وعلومها وشدا بها التـاريخ والأكـــوانُ
هانت لغاتٌ غيرها وتَقهْقَرتْ وهْى الضياءُ على الزمان مصانُ
حسْبُ اللغاتِ تَواصلٌ وتحاورٌ وبها المزيدُ عقــيدةٌ وكيـــانُ
قد عظَّم الإسلامُ من أقدارها
وأفاض فى أفضالها الرحمنُ
هى صوت رب الكون فى جناته والخلق منصوب له الميزانُ
هى أول الحمد الجميل لربنـا من آدم وبها سمـا العـدنانُ
لا شىءَ فى الدنيا يُدانى قدْرَها وبيانُهاً من نــورهِ الفرْقانُ
فى كل حرف نعمة وحلاوة
وطلاوة شهدت لها الألحانُ
لغة لـها آدابـــُها وفنونـُها وتعلَّمتْ من درْسها البـلدانُ
نحوٌ وصرفٌ والعروضُ بحورُهُ منها ارتوى الشطآنُ والأزمانُ
وبلاغةٌ شهَد الأديبُ بــسحْرها وبحسنها طاف المدى الفنــانُ
لغة برغم الشِعر فى أوصافها
لم يقتنعْ فى وصفها الولهـانُ
لغة تجـِّددُ ثوبـَها وفؤادَهــا ولها اللسانُ المستنيرُ بيانُ
لغة يعظِّمُ شأنَـها علمـاؤها وتُجلُّها الأقطارُ والأديانُ
من بحرها نهل الزمانُ محاسنًا وبأرضِها للحسْن صار مكانُ
لغةٌ تُحرِّرُ ألْسنًا مِن جهلِها
حرٌّ هواها ما لـها سَـجَّانُ

مشهدٌ كهذا

عبد الحكم العلامى

كنتُ أصحو فى باكرِ
الصباااااح،
على صوتِ الشيخ:
(عبدُ الباسطِ عبْدُ الصمد)
وهو يتلو آياتٍ
من ذكرِ اللّهِ الحكيم..
ذلك الصوتِ العبقرى،
الذى كانَ يشرقُ فىّ متهاديًا
من دكانِ عمى:
(عبدِ القادر)
الذى كانَ يفصلُه عن بيتنا
من الناحيةِ الشرقيةِ
حائطُ بيتنا القديم،
يشرقُ ليزيلَ عن عينى
غبارَ النوم ورقدةَ
الجسدِ السقيم..
مذكرًا إياى بموعدِ الذهابِ
إلى المدرسة:
(مدرسةِ بيت علام الابتدائيةِ)
حيثُ الأستاذ:
(قدرى محمد عثمان)
و(أبله رعوس) التى كانتْ تغنِّى لنا
فى بداياتِ الحصصِ أغنية:
....
أنا عندى بسبسه
لونها بنى كويسه
لما تجوع تجينى
تاكل من إيديا –
وف وسط الجنينة
مية نبع صافى –
تشرب بعدين تيجى
تلعب ف الزهرية
....
كما كنَّا نرددُ وراءَها،
نشيدَ الحديقة:
تعالَ يا صديقى.. وأنت يا صديقة
نمشى على الطريقِ.. معًا إلى الحديقة
ما أجملَ الحديقة
....
كانتْ تغنِّى لنا قبلَ أنْ يهلَّ علينا
الأستاذُ قدرى وبيدِه قصة
/ خيال الحقل /
لرائدِ الكتابةِ لمَن كانوا فى سنِّى
ومَن كانوا فى سنِّ أترابى
من تلاميذِ وتلميذاتِ المدارس
الرائدِ العظيم:
(عبدِ التواب يوسف)
قصة / خيال الحقل/ حيثُ الفلاحونَ
يخافونَ من الرجالِ الذين كانوا
يرتدون البذلة..
وحيثُ الأطفالُ يتقافزونَ حفاةً
إلى أيةِ عربةٍ قادمةٍ
من المركزِ
أيةَ عربةٍ..
لقد كانتْ لهم متعتهم الوحيدة
يظلون هكذا فى انتظار
القادمِ
من العَربات..
من بداياتِ الظهيرةِ
حتى أواخرِ المغربيةِ!!
وحيثُ/ خيالُ الحقل/
يقفُ هكذا صامدًا..
فى مواجهةِ الطيورِ الوافدةِ
الطيورِ الغريبة..
التى كانتْ تغزونا
جماعاتٍ جماعاتٍ تهجمُ
على حقولنا..
لتسرقَ منَّا حباتِ قمحنا
زادَنا لما تبقَّى من أهلةِ
عامنا ذا،
وممَّا هو قادمٌ
من أهلةِ عامٍ جديد
وتنهشُ منَّا زهراتِ الفولِ
وتسطو،
على نوارِ القطنِ
وتنالُ من زهوِ المراعى!!
كانَ صوتُ الشيخ:
(عبدُ الباسط عبْدُ الصمد)
يلاحقُنى فى صحوى
وفى منامى!
وكانَ (عمر) ابنُ عمى:
عمى (عبدُ القادر) يحبُّنى كثيرًا
وكنت أحبُّه أكثرَ
لكنَّه عبثُ الطفولة
فقد كانتْ خلافاتُنا على مَن يبدأُ اللّعبَ
تتطورُ من مجرَّدِ خلافات
إلى مشاحنات
فخناقات..
سلاحُنا فيها الطوبُ
من قطعِ أحجارِ الصوان
كانَ كلٌ منَّا بحوزته ما يكفى
لإتمامِ خناقةٍ مُكنٍّ
لأنَّنا كنَّا على يقين
– كما فى كلِ مرةٍ– بحدوثها
لا أدرى لماذا وكيف؟!
وكانَ الواحدُ منَّا
–حينما تحتدمُ الخناقة–
يصوِّبُ نحوَ أخيه التصويبةَ
فلا تخطئُه أبدًا:
كنَّا نتبادلُ المواقعَ
فقد أبدأ أنا من أمامِ دكانِ
عمى: عبدِ القادرِ
ويبدأ هو من أمامِ دكانِ
المقدس: لبيب
وهكذا دواليك
خلالَ كلِّ أسبوعٍ
تقريبًا..
وكانَ يحرصُ الواحدُ منَّا
أشدَّ الحرصِ على إصابةِ أخيه
وإلَّا فالخناقةُ ممتدةٌ
وهكذا دواليك
خلالَ كلِ أسبوعٍ
تقريبًا..
لا ضيرَ إذن
فقد كنَّا بعدها نتصالحُ
والصلحُ خير!!
أذكر له أى (عمر)
– وقد كنَّا وما زلنا –
يحبُّ كلٌ منَّا الآخرَ
حبًا جمًّا!
ويبدو أنَّه – فى مواقفَ كذى –
من الحبِّ ما قتل
!!
أذكرُ له أثرًا من آثارِ هذه الخناقات
ما يزالُ يتراءى فى وجهى
على يسارِ جبينى!
نعم على يسارِ
الجبين..
(ياله من مشهد)
لا أدرى لماذا ساقنى استحضارُه
إلى استدعاءِ مشهدٍ مماثلٍ
ذكره العظيمُ:
(أمل دنقل) فى إحدى قصائده
حيث قال:
رفسةٌ من فرس/
تركتْ فى جبينى شجًّا
وعلمت القلبّ أنْ
يحترسَ!!

رسالة يتيم

أيمن رمضان الجزرى

أبتى طَرَقْتُ عَلَيْكَ أبوابَ السماءْ
لِمَ لا تردْ؟!
أشتاق يا أبتى لقاكَ
أَلَمْ تقلْ إنَّ الفراقَ يزيد أشواقَ الأحبَّةْ؟!
صدَّقتُ قولَكَ يا أبى
وعرفتُ مَنْ قد أُورثَ الوجدانُ حُبَّهْ

***

زعموا بأنك قد ذهبتَ إلى لقاءِ الله فى قَصْرِ العدالة بالسماءْ
وصفوه لى قصرًا جميلًا
هل أَعْجَبَتْكَ زخارفهْ؟!
لِمَ لَمْ تعدْ؟!
أنسيتنى؟!
أَحْبَبْتَ هذا القصرَ حبًّا فَاقَ ما أحببتنى؟!!

***

زَعَمُوا بأنَّكَ ها هنا فجريت ألتمسُ اللقاءْ
فافتحْ ذراعكَ إنَّنى أحتاجُ حضنَكْ
أحتاجُ لمستَكَ الخبيرةَ بالمريضِ وبالدواءْ
أحتاجُ نُصْحَكْ

***

ناديتُ يا أبتى فلم تُجِبِ النداءْ
أولست تعرفُ نبرتى؟!
ما زال صوتى مثل يوم فراقنا
لا لم يبدله الزمانْ
لكنَّه عَزَفَ «الصَبَا» يبكى على وتر «الكمانْ»

***

خُذْنى مَعَكْ
أشتاقُ حتَّى أَسْمَعَكْ
قالوا بأنَّك قَبْلَ رحلتك البعيدةْ
أوصيتهمْ
أن يرسمونى بسمةً
ويحوِّلوا دنياى أحلامًا سعيدةْ
أنتَ السعادةُ يا أبى
فلِمَ ارتضيتَ فراقَنا فى ذلك اليوم الكئيبْ؟!
وتركتَنى وحدى
أُعَانى من حياة ليس لى فيها نصيبْ
خُذْنِى أو ارجِعْ
لا تدعنى أشتكى هجرَ الحبيبْ.

أسرة صغيرة سعيدة

رضا أحمد

لنكن أسرة؛
الأب يخبئ حكايات أجداده
تحت جلده
وداخل أنفاق عظامه
بين أسماء الأبناء،
ولا يناديهم إلا حين يحتضر
وينسى ما بين الحروف من صلة،
وقرابة تجعل بعض الكلمات ثقيلة
أليفة
وأحيانًا قاتلة،
ومعنى أن تكون وحيدًا
خائفًا
تطعم حكاية لغرباء
قد يسروا عنك لحظتك الأخيرة
أو يظنوك مهيبًا
رجل خبر الحكمة وتطلع إلى الموت
بشهية.

أب
يتمدد داخل كيس نقوده
كلما شعر بالخوف
وتضاءل رصيده من الحب،
وفى المناسبات يجلب للعائلة
قططًا سمينة
تنظف الجيوب والحقول والعيون
من الحزن
ويجلس قبالة الراديو
بأعضائه المستأنسة
التى ترعى فيها أصوات الأمراض
وذكر الله.

لنكن أسرة؛
الأم تتمشى مع صوت أم كلثوم
بين المطبخ والمرآة،
تراقب خط نمل رفيع

يخرج
من شق فى خدها الأيمن
حتى صدرها...
بنفس متهدج
تقطع مفاتنها على لوح
بسكين تمزق ابتسامتها
وبقليل من الملح مع الفلفل
تمزج نظراتها القلقة بمساحيق التجميل،
وتدس خسائرها بين أسنانها
وفى الجروح
مثل الشوائب التى تجعل الجمال
مألوفًا ومرئيًا.

أم
تتمدد داخل عيون أطفالها
بضوئها الزهيد
والحرب تعوى بالخارج
تقطف شوارب الرجال
تبعثرها تحت شجرة العائلة
وحين تذبل
تكنسها البلدية.

كعادة الأمهات
حين ينهش جلدها الخوف
يكون الاختباء بين روائح التوابل
أفضل من التحديق
فى صوت الرصاص.

وكأبناء حاولنا
أن نجيء كنزوة متأخرة
حتى نكسر عهود الحب
وقيود الندم،
مَن كان بلا وظيفة
أو أمل
يطيل الحبو تحت التراب.

قصيدتان

صالح البريكى

1

غردَ الحُبُ حزينًا
فوقَ أغصانِ الهوى

يشتكى الأيامَ يبكى
عُشَهُ لمّا هوى

بين شوق وتناء
قلبه الحانى خَوا

وانطوت أيامُ حُبّى
حِينما اشتدَ الجوى

غردت أشجانُ عمرى
ناح قلبى وانكوى

كم أتى طير سقيم
يستقى الماءَ نوى

قُربَ أنهارِ المحبة
قلبُهُ الحُزنَ احتوى

غادر الطيرُ سريعًا
نهرَهُ لما ارتوى

هكذا الأحبابُ تمضى
هكذا الحب انطوى

2

أَعيدى اَلْوَقْتَ لَا أَكْثَر
وَشَطْرَ اَلشِّعْرِ لِلدَّفْتَر

ولونُ القهوةِ السوداء
إذا ما عانق السكر

وَشَمْسًا حَانَ مَغْرِبُهَا
وَضوءًا لَوْنُهُ أَحْمَرَ

أَعيدى نَهْرَ أَحْلَامِى
وَزَهْرًا رَائِعَ اَلْمَنْظَر

وبعضًا من مسَاءَآتى
وَنَجَمًا غَابَ لَا يظَهْر

ووردًا يعتليه ندًى
إذا ما زُرتهُ أزهر

كذا والغيمُ سيدتى
قُبيلَ العصرِ إذ أمطر

أتيتِ إلىّ نادمةً
أعيدَى كُلَ ما أدبر.

نصفان

محمد الروبى

قضيتُ العمر منقسمًا
إلى نصفينْس
فنصفٌ كان يعرفنى
ويدرك أين تسرى الروحُ فى الآفاق
ويخلُدُ فى سكون الليل منتظرًا
قدومَ النهرِ للوجدانِ بالإشراق
ويطربُهُ
حنينُ اللحنِ للأوتار
ويُلقى السمَعَ منتشيًا
بما همَسَت
به الأقلامُ للأوراقْ
فيغمُرُهُ
هطولُ الغيمِ بالأفكار
كغصنٍ مالَ مُبتلًا
ومبتهجًا
بما حملت له الأمطار

ونصفٌ خاض فى الدنيا
يكابد ما يكابدُهُ
فذا موج يواتيه
وذى ريحٌ تعاندُهُ
وعاش العمرَ فى ركبٍ
بلا قلبٍ
فلا يعنيه أن يرضى
ولا يرضى
فإما أن يخوضَ الدربَ مُنفَجِرًا
وإما أن
يواصل سيرَهُ غَمْضاً
إلى أنِ وَلَّت الأيامُ لا يدرى
متى ولَّت؟
وكم أمضى؟

قضيت العمر منقسمًا
إلى نصفين
يصارِعُ نصفىَ الأولْ
مَلالَةَ نصفىَ الثانى
قصدتُ برحلتى حصنًا
يقينى عصفَ أشجانى
فلُذتُ بمن
يقيلُ الخطوَ من زَلَلِ
ويُلقى فى صراع النفس لى طوقًا
بِهِ صبرى وإيمانى.

كيس بلاستك

مسرحية

شريف خميس

الشخصيات:

الأم: حركتها بطيئة ورأسها مائل وصوتها عال جدًا.

الأب: نائما طول الوقت على كرسى فى يمين المسرح.

البنت: راقدة على سرير أقل حجمًا منها، قدماها طويلتان مفرودتان خارج مساحة السرير تبكى بكاء حادًا متقطعًا.

(يستيقظ الأب مذعورًا) (وتتحرك الأم تجاهها فى بطء)

الأب: ما هذا الصوت (بحدة)

الأم: إنه هى.

(صمت)

الأب: هل أكلت؟

الأم: نعم.

الأب: هل هى جائعة.

الأم: طول الوقت.

الأب: هل إن أكلت ستهدأ؟

الأم: لا.

الأب: اضربيها.

الأم: سأفعل.

الأب: متى؟

الأم: عندما تشبع.

(صمت)..

الأب: متى تشبع؟

الأم: عندما تنام.

الأب: متى تنام؟

الأم: عندما تستيقظ أنت.

الأب: أنا لم أنم منذ عشرين عامًا.

الأم: هل هناك رجل ينام؟

(صمت)

(يغمض الأب جفنيه وهو جالس، بينما تغمض الأم جفنيها وهى واقفة)

البنت: تهم جالسة على سريرها وتثبت قدميها فى الأرض، رأسها تتحرك ككاميرا، وعيونها شاخصة..

البنت: حجر ثقيل فى بطنى.

شفاه وردية بين نابيه

ضفائر كثيرة ملقاة على حافة النهر.

(تحك خديها وجسدها بعنف كما تغسل الملابس ذات البقع الصعبة، تضم رسغى يديها وكأنهما مربوطان، تدفع قدميها فى اضطراب وهى تصرخ، ثم ترقد على سريرها وتفرد قدميها بشكل أفقى فتقوم الأم إليها فى حركة بطيئة ويستيقظ الأب مفزوعًا)

الأب: أخفضى صوتها؟ (بحدة)

الأم: كيف؟

الأب: بقماشة.

الأم: (تضع قماشة فى فمها) اسمع.. هكذا؟

الأب: لا.. إنه أصبح مخيفًا، ارفعى القماشة بسرعة.

وضعى أناملك على حلقها كحركات عازف الناى لعلنا نحسّن من صوت بكائها قليلًا.
الأم: (تضع أناملها على حلق ابنتها فيتغير الصوت)
الأب: نعم هكذا وهو مبتسم.
أذكر أننى لم أبك يومًا ما.
لا أعرف أصلًا كيف أبكى.
الأم: قطعت أمى ضفيرتى بسكين كبير
فسقطت منى دمعة
فثارت أمى ووضعتنى فى كيس بلاستيكى
(تنكمش على نفسها ويدها ما زالت تتحرك على حلق ابنتها)
صمت
الأم: أنا الآن أريد أن أستريح من هذه الحركات (بحدة)
الأب: سأفكر.
الأم : أسرع.
الأب: هل نحن فى حاجة إليها؟
الأم: نستأنس بها.
الأب: كيف؟ فهى كما ترين لا منفعة منها أبدًا، مارأيك لو نقتلها؟
الأم: ونعيش بلا أبناء، طالما أننا زوجان فلابد أن يكون لدينا أبناء
الأب: نعم.. عندك حق، سوف ندعو الله أن يرزقنا فتاة أخرى لا تبكى أبدًا.
البنت: تهم جالسة على سريرها وتثبت قدميها فى الأرض، رأسها تتحرك ككاميرا، وعيونها شاخصة..
البنت: حجر ثقيل فى بطنى.
شفاه وردية بين نابيه
ضفائر كثيرة ملقاه على حافة النهر.
(تحك خديها وجسدها بعنف كما تغسل الملابس ذات البقع الصعبة، تضم رسغى يديها وكأنهما مربوطان، تدفع قدميها فى اضطراب ثم ترقد على سريرها وتفرد قدميها بشكل أفقى وتصرخ فتقوم الأم إليها فى حركة بطيئة ويستيقظ الأب مفزوعًا)
(يذهبان إلى سريرها معًا، يخنقانها، ويضعانها فى كيس بلاستيكى ويحملانها إلى خارج المسرح ثم يدخلان بسرعة كالأطفال
وسط المسرح يجلسان رافعان أيديهما للسماء قائلين معًا:
يارب يا إله الكائنات
نرجوك
أن ترزقنا فتاة أخرى
لا تبكى أبدًا
سنفرح جدًا إن جاءت خرساء
حتى لا نسمع لها صوتًا
لا نريد أن نفعل خطيئة القتل مرتين فنحن زوجان صالحان لا نكرر الخطايا أبدًا
وأنت لا ترضى أن نعيش مقهورين مع بكاء فتاة جديدة لا نستطيع أن نقتلها حتى لا تتكرر خطايانا
انظر إلينا بعين الرحمة
ارحمنا
آمين.

فى إنتظار المُعْجِزَةُ

عمرو العنتبلى

شعب يخبز خُبزه
على بَقايا صاج دَبّابة
ورُبَما!
جَرّافة مُجنزَرة
.... كَونَه فلَسْطينيًّا/
وَجْهُهُ أزرقُ.... نظَرَاته مُبَعْثَرَةٌ
عَلَى قَيد الحَياة.. رُبَما
شهيد مُغطّى بملاءة
أطفال ونِساء ورجَالٌ/
مقابِرُ... مجهولَة.. اعتداء واغْتصَابُ/
.... قَديرٌ يُدَبر الأمُورَ!
أَحْشَاؤهم تعلُو أَديم الأرض
ضِفَاف القَلْبُ تكَسّوها دمَاء/
نَزيف بَين القَلْب والوسادة
رَغْبَةٌ فى الهُرُوب واللا هُرُوب!
من الهُرُوب!
أَدرَتنى كى لا أَرانى
.... فى اتجاه المَقبَرة/

دُموع القَلْب صارَت تستَحَى
من نَفسها!
أَغواهم نسيمُ الصُّبح
صَارَوا طعمًا للسَراب!
لا مَجال للرُؤية
سوى المُضى بخَطى وَئيده/
سأبَقى هُنا
أشاهد/
قَبلَ أَن يَمضى النَهار
شَعْبًا يقاوم/
داخل مَركَز طبّيًا للولادة
سمَاؤهم غَائمُه بكُلِّ مَعْنى للخيَانَة
مطَرَ حَمضى.. قَنابل فُسفوريَّة
نَصْرٌ مُؤجَّل فى انتِظَار المُعْجِزَةُ
.... وقَد يَطُول
الانْتظارُ!
قبلَ أن يفتَحَ التَّحقيق.. ويأَتى المُحَقّقُ
والجَانَى يدَانَ!!!

الغريق

فتاح المقطرى

أكون هنالك قريبًا
قريبًا قريبًا

ومن سطحٍ عالٍ
أرنو
إلى الجبال التى لجدى
إلى الخراب والخداع
إلى القلاع
أكون هنالك قريب
فمشيًا أعود.. أعود
أنا الغريق
وآخر ما أتمسك به
القضاء

لكى أزرع الحقول كما كان يفعل جدى
ورمى البذور كما كان يفعل جدى
بأرض أبى
وجدى توفى
قبل الخداع بأربعين عام
وقبل ميلاد الكرام
وقبل مجىء
الطريق العام
وعمى المهاب
مااااات
فكنت أنا فى مهب الرياح
لأن الأرض لا تباع
ومع أنها لا تباع
فلم يأتِ من يشترى
بل جاء من يصادر وباع.



طاقة

مديحة مندى

علشان حمل الكلام جبال
ما يحملوش م الناس
إلا شِديد شيَّال
أنا لَمَّا اسافر
تارك رصيد التعب
اللى عشت فيه مربوط
دهب
كلام
بيوت
هتلاقى تعبى اتنسب
لأسامى تانيه كتير
مقعدش ليّا غير الكلام منسوب
باقى
ما دام بقِى الملكوت
يرسم ملامح وشى
بحروفى
يرسم خرايط قلبى
وبصمة روحى
يا كلام يا صعب
يا طالقنى
يا مقيدنى
فى الحيا والموت
أنا مش برصَّك حبكة فى الحواديت
ولا باسْمَعَك وأسمَّعَك
لاجل الرغاوى تزيد
أنا ياما بامسح بك دموع المجروحين
وأنوّر
واستنير بيك ع الطريق
يا رقة الإنسان
على روس اليتامى
وطلقة الغضبان
على الظالمين
أنا بيك عرفت إمْتى ابقى رقيق
وبيك
عرفت إمْتى ابْقى شديد
ولاجْل شيل حملك
نزّلت من عنيا حجات
بيحسبها الكتير مقامات
ورضيت يقولوا عنى
مرة شريد
ومرة عبيط.

قهوة بلدى

مصطفى التركى

اتسرسب الحبر اللى فى الحبّارة على الكشكول
بدأ الخيال
ماتت بتولة فى انتظار فارس بتول
واشتغلت الغنوة الحزينة
اتحرّك البندول...

الحل فى التجديد.
أنا شخص راديكالى.
والوعى فوق الكل.
قال المثقف نقد زى الفل
ونسى يحاسب قهوجى بيطُل.

صرخ اللى قال: الشعر قافية.
لَسَعتُه الطَفْيَة.
رد اللى كاتب سطر نثر: الشعر مش عافية!

قال الروائى: كتبت شعر زمان
ومافيش زباين هوّبوا الدكان.

رد المترجم: اقرا بابلو نيرودا من ترجمتى.

اتّاوب الناقد.

بيصقّف المدعى.

ويقول مُحرر: الحروف دى تساوى كام؟

وبينسحب شاعر
يتمتم قول:
البلاغة الليلة فى حضن الصمت

قالوا إيه: إن المباشرة الحل!
لما أكتب شِعْرى اعتبرنى بَصَمْت
حرفى ريحته ريحان، وريحتك خل.
السر فى الموهبة

مش فى اللى مط الحرف كمّل جملة
مش فى اللى يحلب شِعْره ياخد عُمْلة
مش فى السجارة
ولا ريحة الجلد الحرير ولا فى الحرارة
ولا بَلع شِعر السابقين
ولا جَلد شِعر معاصرين
ولا حاجة
بيركّبوك بالعكس أغبى حمارة
ويزفّوك
ويلفّوا بيك الكَفر
بالزمارة.

وبينسحب شاعر ورا شاعر
ويهدّهم كلهم
طول الطريق فى الآخر...

النملة فى الخمّارة
غرِقت فى نقطة مَيّة
والكلب فى الحارة
بيعاشر الحيّة
يا شاويش يا ابو صُفّارة
الليل مَلَان حرامية
الشعر مش صنارة
تبلع جعانة الطُعْم
الشعر مش سلّم
يا راضعين اللؤم
الشعر مش حاجة
الشعر ولا حاجة
الشعر فيه حاجة
ضد الخراب والشؤم.

بيقطّع الورقة اللى شِرْبت حبر أسوَد
وبيطفى نور العقل وينيّم خياله
وبيحيى كل بتولة تنتظر البتول
ويموّت الغنوة الحزينة
ويوقّف البندول...



د. عمر المعتز بالله

دكتور تاريخ وفلسفة الفن المصرى القديم

مصر بين مطرقة السطو الثقافى وسندان التزييف: المركزية الإفريقية نموذجًا

حينما كتب الفيلسوف الألمانى جورج فيلهلم هيغل عن التاريخ، رأى أن الحضارات العظيمة هى التى صنعت الزمن ولم تكتفِ بمجرد العبور فيه. ومصر، بفرادتها وسرمديتها، كانت ولا تزال شاهدةً على ذلك، إذ لم تكن مجرد صفحة فى كتاب التاريخ، بل كانت القلم الذى خط بعضًا من أعظم فصوله. واليوم، ونحن نواجه تحديات تتعلق بهويتنا الوطنية فى ظل السطو الثقافى الممنهج عليها، تبرز أمامنا محاولة إعادة تشكيل إرث مصر القديم وفق رؤى أيديولوجية تحاول أن تقتطع من مجده وتنسبه لغير أهله، تحت مظلة ما يُعرف بـ المركزية الإفريقية (Afro-centrism).

نشأت تلك الحركة فى أروقة الفكر المناهض للاستعمار الغربى، بدأت كمحاولة مشروعة لإنصاف التاريخ الإفريقى الذى تعرض للإقصاء، لكنها فى بعض تياراتها انزلقت إلى إعادة تفسير الحضارات الكبرى -وفى مقدمتها الحضارة المصرية- بعيدًا عن حقائق التاريخ والجغرافيا. فالمركزية الإفريقية تسعى إلى تصوير مصر القديمة على أنها جزء لا يتجزأ من إفريقيا جنوب الصحراء، متناسيةً أن مصر كانت وما زالت نقطة التقاء بين قارات وثقافات، تجمع بين روح الشرق وحكمة الجنوب ورؤية الشمال. وكما قال أرنولد توينبى، المؤرخ البريطانى الكبير، فإن الحضارات تنهض حينما تخلق تفاعلًا متوازنًا مع بيئاتها، وتخبو حينما يتم اختزالها فى سرديات ضيقة لا تعكس ثراءها الحقيقى.

ولكن، لماذا يُصر البعض على إعادة صياغة الهوية المصرية القديمة وفق هذه الرؤية؟ الأمر ليس مجرد اجتهاد أكاديمى ملوث، بل هو جزء من تيار خبيث يسعى إلى إعادة كتابة التاريخ بعيون أيديولوجية تخدم أهدافًا سياسية وثقافية مجحفة لتاريخ وحضارة مصر، بل لشخصيتنا نحن المصريين. فكما حذر جورج أورويل فى رائعته «١٩٨٤»: «من يسيطر على الماضى، يسيطر على المستقبل. ومن يسيطر على الحاضر، يسيطر على الماضى».

وهو تمامًا ما يحدث الآن؛ إذ تحاول بعض القوى الظلامية الممولة فرض تصور جديد لمصرنا القديمة، ليتم التلاعب بهويتنا وتاريخنا لخدمة أجندات تتجاوز البحث العلمى النزيه.

ما يدعو للقلق هو أن هذه الادعاءات ليست مجرد نقاشات فكرية محصورة بين النخب الأكاديمية، بل امتدت إلى الإعلام والمناهج الدراسية، وحتى إلى الإنتاج السينمائى والوثائقى فى الغرب، حيث يتم تصوير المصرى القديم فى بعض الأحيان وفق رؤية تتجاهل الحقائق الأثرية والأنثروبولوجية، وتقدم آباءنا الأولين كامتدادٍ ثقافىّ لسكان جنوب الصحراء الإفريقية، متجاهلةً الدراسات الجينية التى أثبتت ارتباط المصريين القدماء بمحيطهم فى البحر المتوسط أكثر من أى منطقة أخرى.

إن الخطر هنا ليس فقط فى التزييف، بل فى محو هوية الأمة. وإن سمحنا لهذه الروايات أن تُفرض علينا دون مواجهة علمية وثقافية حاسمة، فإننا نخاطر بأن يُكتب تاريخ مصر بيد من لا ينتمون إليها، وهو ما لن نستطع عليه صبرا.

إن المعركة ليست معركة الماضى فقط، بل معركة الحاضر والمستقبل. فحينما يتم التلاعب بجذور الوطن، يصبح حاضره هشًا، ومستقبله ضبابيًا. لذا، علينا أن نواجه هذه المحاولات بوعى وإدراك، من خلال البحث العلمى الرصين، وتعزيز الحضور الثقافى لمصر فى المحافل الدولية، وإنتاج محتوى إعلامى وأكاديمى يرسخ الهوية المصرية لحضارة المصريين. فالثقافة ليست سلاحًا للماضى فقط، بل هى درع للمستقبل.

وفى هذا السياق، نفتح اليوم هذا الملف الشائك، لنخوض فى سلسلة من المقالات القادمة رحلةً عبر التاريخ والحاضر، نستكشف فيها كيف تواجه مصر التعدى على شخصيتها القويمة، وكيف يمكننا استعادة الرواية الصحيحة لتاريخنا العظيم. لأن مصر، كما كانت دائمًا، ليست مجرد أرض، بل روح أمة، وحضارة لا تموت.

السرد ديوان العرب وليس الشعر


د.سامى سليمان أحمد

صدر للناقد الدكتور سامى سليمان أحمد، عن سلسلة الطبعة الثانية بالهيئة العامة لقصور الثقافة، كتاب «الشعر والسرد: تأصيل نظرى ومداخل تأويلية». ويصوغ الكاتب مجموعة من الأطروحات النظرية، التى يفيد فيها من النقد الثقافى ونظريات التلقى ونظريات الأنواع الأدبية، لاسيما ما يتعلق منها بمسائل التداخل بينها ليطرح عددًا من الأفكار الجديدة التى يحاول من خلالها إعادة النظر فى مجموعة من التصورات الراسخة فى النقد العربى الحديث خاصة ما يتصل بالمواقف من التراث العربى الإبداعى والنقدى.

ويتألف الكتاب من مدخل وثلاثة فصول تجمع بين الجوانب النظرية والتطبيقية فى وحدة واحدة تجعل من المقولات النظرية وسيلة لبلورة رؤى جديدة لعديد من القضايا النقدية، وفى المدخل يحلل الكاتب -بشكل مكثف- صيغَ العلاقة بين الشعر والسرد فى الثقافة العربية القديمة والوسيطة والحديثة ليثبت قِدم العلاقة من ناحية، وليلفت الانتباه من ناحية أخرى إلى ضرورة إعادة تأمل أشكال العلاقة بينها طوال مسيرة الثقافة العربية.. ويشكك المؤلف فى حقيقة المقولة المتوارثة والمتواترة عن أن «الشعر ديوان العرب»؛ ويرى أن حضور الأشكال النثرية الكثيف فى التراث العربى يدعونا إلى البحث عن صيغ العلاقة بين الشعر والسرد فى الثقافة العربية الوسيطة، مما يمكننا من اكتشاف مقولات وتصورات نظرية تهز التسليم بالمقولة المطروحة.. ويطرح المؤلف منهجية جديدة لقراءة النصوص الإبداعية والنقدية تقوم على التعامل معها على أنها خطابات تتضمن مجموعة من المستويات المتعددة، مما يجعل قراءتها نوعًا من التأويل الذى يستهدف الوصول إلى المستويات العميقة للخطابات عن طريق القراءة التزامنية والتعاقبية.

ويحدد المؤلف مجموعة من الشروط الثقافية لتحقيق قراءة نقدية قادرة على التجاوز والإضافة، ومنها: إدراك تاريخية المقروء وتجاوزه للتاريخية فى الآن نفسه، وحرية الممارسة النقدية التى يبلورها المؤلف فى مقولته، التى ترى أن «النقد خطاب العقل الحر».

وفى الفصل الأول يقدم سليمان قراءة لمصطلح «الاقتصاص» فى النقد العربى الوسيط ويربط بينه وبين موقف النقاد المحدثين من ظاهرة الشعر القصصى.. وإذا كان هذا المصطلح يشير إلى بناء الشاعر قصيدته على قصة أو حكاية أو خبر؛ فإن المؤلف يؤوله على أنه كاشف عن صيغة من صيغ التداخل بين الشعر والأشكال السردية، مما يتيح للناقد المعاصر التماس صور العلاقة بين الشعر والسرد فى الثقافة العربية الوسيطة.

وفى الفصل الثانى يقدم الكاتب قراءة تأويلية لتلخيص ابن رشد كتاب «الشعر» لأرسطو، فيكشف عن أن ابن رشد قد فهم من نظرية أرسطو أن القصيدة الشعرية تقوم على قصة أو حكاية أو خبر أو حديث، مما يعنى أن هذا الفهم كان يقدم تصورًا ما لتداخل الشعر والأشكال السردية، وهو ما جعل سامى سليمان يقوم بإعادة صياغة جزئيات أفكار ابن رشد ليستنتج صورة تأويلية لتفاعل الشعر والسرد لاسيما أن ابن رشد استطاع أن ينفرد فى التراث العربى بصياغة مصطلحى «القصص الشعرى» و«الأشعار القصصية» مقابلين دلالين



لمصطلح «الملحمة» عند أرسطو.. مما يكشف عن وعى عميق لابن رشد بظاهرة التداخل بين الشعر والأشكال السردية، وذلك ما لم يلتفت إليه النقاد المحدثون.

وفى الفصل الأخير يقدم المؤلف دراسة تطبيقية لأدوار السرد فى قصيدة «جدارية» لمحمود درويش، حيث يحلل أدوار الراوى وتحولاته فى مقاطع القصيدة كاشفًا عن العلاقة بين تلك التحولات ومجازات القصيدة ولغتها، كما يتوقف عند تأثيرات السرد على البنية الزمنية فى القصيدة.. ويصل من خلال ذلك إلى أن هذه القصيدة عُنيت بسؤال الهوية، مما جعل جدل الهوية والصيرورة أساسيًا فيها، مما يجعلنا نستطيع تأويلها على أنها سيرة ذاتية شعرية تبتغى إكمال ما لم تستطع الذات الشاعرة تحقيقه فى الواقع المعيش.



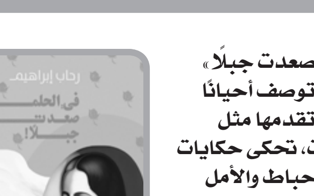


تاريخ شعوب الصحراء الشرقية

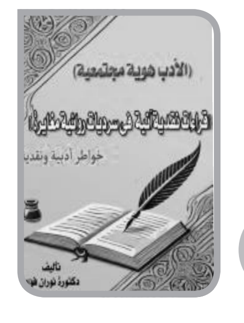


صدر حديثًا عن المركز القومى للترجمة كتاب «تاريخ شعوب الصحراء الشرقية» تأليف هانس برنارد وكم دايشترمات، وترجمة وتقديم الدكتور عاطف معتمد والدكتور عزت زيان والدكتور أسامة حميد.
يعد هذا الكتاب مرجعًا موسوعيًا شاملًا عن شعوب وقبائل صحراء مصر الشرقية؛ يأخذنا فى مسيرة متلاحقة عبر مئات آلاف السنين، من سيناء وفلسطين إلى النوبة والحبشة. صحراء مصر الشرقية هنا هى المسرح الذى شهد فصولًا طويلة من الحراك السكانى والتنوع الحضارى والتفاعل البينى من عصور ما قبل التاريخ، مرورًا بالدولة المصرية القديمة وفترات الغزو الفارسى واليونانى والرومانى والعربى. علاقات وثيقة بين قبائل صحراء مصر الشرقية (خاصة البجا والعبابدة) وبقية الشعوب فى السودان والنوبة والحبشة من جانب وشبه الجزيرة العربية من جانب آخر. يطرح الكتاب موضوعات عدة عن جذور الإنسان السلالية وأصوله وهجراته فى هذه الصحراء، وما تركه من أدلة على اهتمامه بالفنون والأديان والأنشطة الاقتصادية والتجارية، وعلاقاته المتشابكة والشائكة مع سكان المركز فى وادى النيل. أكثر من ثلاثين عالمًا وضعوا خلاصة خبراتهم العلمية فى هذا الكتاب الشامل المهم.

فى الحلم صعدت جبلًا



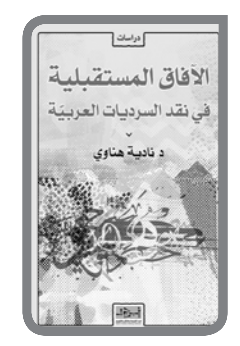
عن دار العين فى القاهرة صدرت المجموعة القصصية «فى الحلم صعدت جبلًا» للدكتورة رحاب إبراهيم. وتتناول المجموعة مسارات الحياة التى توصف أحيانًا بأنها «لعبة خطرة وقاسية، أو طفلة بريئة ومشاكسة أيضًا»، كما تقدمها مثل مقتطفات تأتى من مسارات الحياة مليئة بالتعرجات والانعطافات، تحكى حكايات عن الدراسة والحب والمدن والسفر والمستشفيات، يتأرجح فيها الإحباط والأمل كخيطٍ يطرز كل جوانب الحياة ويغزلها بإحكام.
تقع المجموعة فى قسمين، ضم الأول منهما من ١٠ قصص وحمل عنوان «كانت الشمس تغافلنى وتشرق»، ومنها قصص: يوم التنظيف، سنة أولى طب، سكن البنات، ضد الحساسية، عصافير البطن، نوباتجيات كفر الطين، زاليكا. فيما ضم القسم الثانى ١٠ قصص أيضًا منها الطالبة المثالية، أربع زيارات لمستشفى واحدة، الثانية عشرة بتوقيت نيو أورليانز، المرأة المنضبطة جدًا.
رحاب إبراهيم قاصة وطبيبة مصرية، سبق لها أن أصدرت «شباك متحرك» ٢٠٠٤، و«بنت عمرها عشر دقائق» ٢٠٠٨، و«أوطان عابرة» ٢٠١١، و«حيل للحياة» ٢٠١٣، و«الورد والبطيخ» ٢٠١٥، ورواية «كافتيريا الأرنب الضاحك» ٢٠١٦، وقصص «تمامًا مثل أى دلو» ٢٠١٧، وكتاب طبى «سيكولوجيا الجمال» ٢٠٢١.



الأدب هوية مجتمعية

صدر حديثًا عن دار «نادية» فى القاهرة كتاب جديد للناقدة والشاعرة نوران فؤاد، بعنوان «الأدب هوية مجتمعية: قراءات نقدية آنية فى سرديات روائية مغايرة».
يتناول الكتاب أكثر من ٢٠ عملًا روائيًا لكتّاب من بلدان وثقافات مختلفة، من بينهم: خيرى شلبى، ابتهال سالم، على لفتة سعيد، صلاح معاطى، كيونج سوك شين، منال القاضى، وفتحية الهاشمى، بالإضافة إلى استعراض ثقافات فرعية داخل المجتمع المصرى مثل ثقافة الصعيد، ثقافة البحر، وثقافة الريف.
جدير بالذكر أن الدكتورة نوران فؤاد سبق لها إصدار عدد من المجموعات القصصية، مثل: «شذى المحبة»، «عفارم»، و«الفريسكا»، إلى جانب مجموعات شعرية منها: «أحجبة الصبر»، «وجهان لامرأة واحدة»، و«كما البحر أنا». كما أصدرت المسرحية الغنائية القصيرة «زلة لسان»، بالإضافة إلى كتب فى مجالى التراث والنقد الأدبى.

الآفاق المستقبيلة فى نقد السرديات العربية



صدر حديثًا للدكتورة نادية هناوى كتاب جديد بعنوان «الآفاق المستقبلية فى نقد السرديات العربية» عن مؤسسة أبجد للترجمة والنشر. وتدور أطروحته حول مشروع «الأقلمة السردية».
ومن أسباب تأليفه حسبما قالت المؤلفة: «العمل البحثى النقدى العربى وقف عند حقول معرفية معينة مما تسبّب فى ترك أو إهمال مناطق أخرى بدت غير ذات أهمية. وما إن بدأت المدرسة الأنجلوأميركية بالتحرك على مستويات متعددة نقدية وثقافية وفكرية، حتى حققت خطوات فى مجال انفتاح النقد الأدبى على مختلف التخصصات، والاندماج بتيارات ومدارس متباينة استندت إلى مرجعيات فكرية تنبذ الانغلاق على التاريخ، وتؤمن بأهمية أن تكون الترجمة وسيطًا من وسائط التفاعل والمقارنة بين الآداب والفنون والعلوم».
ويضم الكتاب ستة فصول، يتضمن كل واحد منها عدة مباحث تدور حول السرديات الكلاسيكية والسرديات ما بعد الكلاسيكية واللاواقعية والتخييل والتعدد الاختصاصى والتنوع الثقافى والعولمة وغير ذلك.







الطاحونة والجعران

صدر حديثًا عن دار سنابل الكتاب للنشر والتوزيع، رواية «الطاحونة والجعران» للكاتب والدبلوماسى المصرى عمرو محيى الدين. وتحمل الرواية دلالات تراثية عميقة، حيث يفتح الباب أمام القارئ للتعرف على رموز مصرية قديمة تحمل فى طياتها معانى فلسفية وإنسانية.
الجعران، الذى يعتبر رمزًا للحياة والتجدد فى الحضارة المصرية القديمة، يلعب دورًا محوريًا فى الرواية، بينما ترمز الطاحونة إلى دورة الحياة والصراعات الإنسانية التى لا تنتهى. هذه الرموز تخلق حوارًا بين الماضى والحاضر، وتجعل القارئ يعيش فى عالم ملىء بالأسرار والحكايات. تدور أحداث الرواية فى إطار يجمع بين الواقعية والخيال، حيث تنتقل الشخصيات بين زمنين: الماضى الفرعونى والحاضر المعاصر. تقدم الرواية مجموعة من الشخصيات المتنوعة، كل منها يحمل قصةً خاصةً تعكس صراعاتها الداخلية والخارجية. من خلال هذه الشخصيات، يستعرض الكاتب قضايا إنسانية مثل الحب، الخيانة، الصراع من أجل البقاء، والبحث عن الهوية.



روايات تعاند الريح



صدر مؤخرًا عن المجلس الأعلى للثقافة، كتاب «روايات تعاند الريح: قراءات فى الرواية المصرية المعاصرة»، للناقد محمد عطية محمود، تناول كوكبة مختارة من أعمال روائيين حفروا أسماءهم فى تاريخ الرواية العربية والمصرية تحديدًا من خلال تحليل الفن السردى الممتزج دائمًا بالمجتمع وقضاياه الشائكة المعبره عن الوجود.
ومما جاء فى مقدمة الكتاب: «تجسد الرواية الحالات الإنسانية فى لحظاتها الفارقة عبر المكان والزمان، لتصنع تاريخها الخاص وشخوصها، وتكون شاهدة على التجارب الإنسانية الكبرى. وتعكس الرواية معاناة الشخصيات فى مواجهة المواقف المؤثرة فى حياتهم، وتستكشف تعقيدات النفس البشرية وتناقضاتها لتلعب الرواية دورًا نفسيًا كبيرًا فى سبر أغوار الذات البشرية بكل توجهاتها وألوانها وأيديولوجياتها، وتبحث دائمًا عن المتناقض والمفارق. كما تواجه الرواية التحديات التى تعترض الوجود الإنسانى، وتطرح الأسئلة لتشغل أرقى الإجابات، محددة جدواها بدون إطلاق الأحكام».

غواية القاهرة



صدر حديثًا للشاعر والناقد عيد عبد الحليم، كتاب جديد تحت عنوان «غواية القاهرة.. سيرة مدينة مفتوحة»، وذلك عن دار أكوان للنشر والتوزيع.
وجاء على غلاف الكتاب: «يرجع تاريخ مدينة القاهرة إلى ما قبل ظهور اسم القاهرة نفسه، بل ترجع إلى من تخطيطها إلى عمق التاريخ المصرى القديم، فحين وحد الملك مينا الوجهين القبلى والبحرى فى حوالى سنة ٣٤٠٠ قبل الميلاد، وأسس مدينة «منف» لتكون عاصمة لمصر، كانت تضم فى جزء من موقعها الحيز الجغرافى لمدينة القاهرة الحالية، لكن التأسيس الحقيقى للقاهرة جاء على يد الفاطميين الذين غزوا مصر عام ٣٥٨هـ - ٩٦٩م، وبدأ القائد الفاطمى جوهر الصقلى يضع تخطيطًا لبناء المدينة بأسوارها التى بنيت فى البداية من الطوب اللبن، وقد تطورت المدينة بعد ذلك من خلال إنشاء مجموعة من الأحياء والشوارع والقصور».

حوش الهانم



صدر حديثًا عن دار «مختلف» للنشر والتوزيع مجموعة قصصية جديدة بعنوان «حوش الهانم» للكاتب أحمد عبد الرؤوف. يمضى القاص فى تسلسل الأحداث إلى عوالم مختلفة لا تنتمى إلى بعضها البعض، فيبدأ بسرد تفاصيل واقع حدث به أشياء إنسانية قيمة ما بين صدق المشاعر وكذبها، ويواصل سرد التجارب الإنسانية فى قوالب بسيطة يقتحم البيئات المفعمة بالمشاعر والأحاسيس التى يعيشها أبطال مجموعته القصصية حوش الهانم من معاناة طويلة إلى سعادة غامرة إلى حزن، يتمسك بحواف القلوب إلى فرحه طاغية، فى دراما اجتماعية تتناول قضايا إنسانية هامة وبيئات مختلفة ومتنوعة. المجموعة تحتوى على خليط متجانس من كل الجوانب المتعلقة بحياة الناس.





فساد الأمكنة لصبرى موسى
عندما ترى العالم فى نص

د. هشام محفوظ

١

المبدع الحاذق يدرك أنه لا تصح القطيعة مع هذا العالم الذى يعيش اليوم صعوبات مادية ومعنوية، فتجده يقوم بصهر ذاته ومفاهيمه وأفكاره فى لغة إبداع معاصر، يجسد رؤاه ومفاهيمه التى تستوعب الصراع الجدلى الإنسانى فى هذا العالم. كما يعمل على تأسيس صيَغِه الكتابيةِ الخاصة، مستلهمًا - فى بعض الأحيان - التراث الإنسانى على نحوٍ خلاق، دون أن ينقطع معرفيًا وحواريًا عن حاضره، فى حضرة استشراف حى متواصل للمستقبل. وهذا ما تقوم به القراءات التحليلية الجادة المثابرة، تبحث عن كل هذا بالبناء الداخلى بتلك النصوص.

حتى إن القارئ ليستشعر الإبداع فى مثل هذه القراءات التحليلية على النحو نفسه الذى يستشعره فى تلك النصوص الإبداعية، التى لا تعوق بجمالياتها مسار تفاعل الذات القارئة الناقدة مع الذات المبدعة، أى مع النص الإبداعى محل الدرس والقراءة والتحليل. وهذا ما قد اجتذبنا قرائيًا للنص الروائى «فساد الأمكنة» للكاتب الراحل الأستاذ صبرى موسى.

عندما ترى سردًا مكتوبًا من حوالى خمسين عامًا أو ما يقرب من خمسة وخمسين عامًا ويطرح إشكاليات تؤرق عالمنا الإنسانى المعاصر حتى الآن، هنا سر السرد، ونفاذ الرؤية الحكائية، وسر الاجتذاب لهذه الرواية الفارقة «فساد الأمكنة» - أن ترى العالم وصراعاته الراهنة اليوم فى نص روائى مكتوب من أكثر من نصف قرن..

نحن دائمًا فى حياتنا نبحث عن الأشياء التى نحبها، نحاول مصادقتها، ونبذل من


صبرى موسى

قلوبنا كل الإخلاص لهذه الأشياء إذا ما عثرنا عليها لتكون نعم الرفيق فى طريق حياتنا الذى لا يختلف اليوم كثيرًا عن عالم الصحراء المترع بالغموض والسحر والجمال والخيال والتحديات والقلق والمخاوف والمتصارعات والمفارقات فى عراء هذا العالم المعاصر.

وفى الأدب نحاول جادين البحث عن كل ما يلفت انتباهنا إلى عالم جديد يحمل لنا من الخير بالقدر الذى نسعى به إليه. الفن الروائى ملتقى الفن والواقع من بين هذه الأشياء الجديرة بالمصادقة فى هذا العالم.

وهذا ما يجعلنا لا نختلف مع الكاتب الروائى الليبى إبراهيم الكونى فى قوله إن الرواية هى الحياة. والصحراء تعطى الحرية بلا حدود، إنها رديف صارم - من وجهة نظره - لأعجوبة اسمها الحياة!

وإذا كان فن الرواية قد ازدهر جدًا فى العقود الأخيرة، فإن ذلك راجع - فيما يبدو لى - إلى حاجة البشرية إلى إجراء ما يشبه تصفية الحساب مع النفس، مع المكان مع الزمان مع البشرية التى أتعبت نفسها بنفسها خلال القرن العشرين، وازداد هذا الإتعاب فى هاتين العشريتين الأوليين من القرن الحادى والعشرين. حروب وأهوال، وكوارث وكورونا ورغبة محمومة لزوال أيديولوجيات، وكأن البشرية تحاول إعادة تأسيس واقعها وذاتها من جديد.

والسرد الروائى بمقدوره أن يكون ذلك المتنفس الإجرائى غير المباشر للمشاركة فى عملية التأسيس هذه، بما للفن الروائى من إمكانية توفير آليات حفظ المعارف والمدركات والذاكرة.

ولعل هذا ما جعل الكاتب الروائى الراحل صبرى موسى عقب الضربة الشمولية التى مُنيت بها مصر وعالمنا العربى فى يونيو ١٩٦٧، يأخذ قرارًا إبداعيًا فنيًا تحت ضغط قلقه الإنسانى وتعبه بأن يستقيل من حياته الشخصية فى المدينة، ليقيم فى حياة أخرى موازية، ليستطيع أن يتماهى معها فى لحظات السعادة الإبداعية والفرح الحكائى، بالذهاب إلى هذه المكانية /الصحراء لصياغة نص روائى مفارق هو الأول من نوعه فى عالم السرد الروائى العربى، هو أدب الصحراء. فـ«فساد الأمكنة» التى صدرت فعليًا فى أواخر الستينيات، إبداع بين الفن والواقع، الصحراء شكلت الخلفية الحقيقية لتوجهات الرمز الحكائى فى فساد الأمكنة.

قبل سنوات بعيدة لم نكن نسمع عن أدب اسمه أدب الصحراء حتى طالعنا الأديب الكبير صبرى موسى بنصه الروائى «فساد الأمكنة».

بعد ذلك ظهرت روايات تعد من الأدب الصحراوى كتلك التى كتبها الكاتب الروائى عبد الرحمن منيف «مدن الملح» مسجلًا اسمه فى الأدب الصحراوى بتأسيس وعى جديد بالحياة والبشر فى المناطق الصحراوية المقفرة إلا من الذهب الأسود «النفط».

بعد ذلك ظهرت إبداعات للكاتب الليبى إبراهيم الكونى «ذاكرة الصحراء».

وفى القصة القصيرة «أنا الملك جئت» لبهاء طاهر.

«فساد الأمكنة» للكاتب صبرى موسى



رواية تتواشج فيها الرومانسية مع البعد الاجتماعى حيث امتزاج الواقع بالخيال ببساطة وتلقائية تجعل القارئ يعيش أسطر هذا النص الروائى دون أن ينفصل عن أحداثه وشخصياته.

التركيبة المكانية التى تلاقت فيها الواقعية بالذاتيه التخيلية للكاتب

وإذا كان الكاتب الروائى الراحل عبد الرحمن منيف قد عالج فى روايته «مدن الملح» النمط الجديد من الحياة والبشر الذين ظهروا بصحراء البترول الغنية، منتقدًا اختزال مشروعات النهضة وتحويل الثروات النفطية إلى أداة تستخدم لزيادة الثروات بسطوة رسمية وبممارسات لا تقبل الرفض، فقد حول مشروعه الروائى إلى مشروع لا يخلو من طرح سياسى لا يخلو بالتالى من تصادم مع الجهات الرسمية، أما الكاتب المصرى صبرى موسى فى «فساد الأمكنة»، فقد ركز على الجانب النفسى والاجتماعى عبر إسقاطات مرمزة وبأسلوب غير مباشر، دون أن يُحدث تصادمًا سياسيًا، حتى لا يتم تصنيف «فساد الأمكنة» تصنيفًا تنظيريًا. فى قالب روائى أقرب إلى التشكيلية اهتم صبرى موسى فى «فساد الأمكنة» برسم الشخوص الذين صاغوا أحداث النص. وهم شخوص لديهم واقعهم الذاتى الذى لا يخلو من صراع مع النفس ومع الأحداث ومع الصحراء القاحلة.

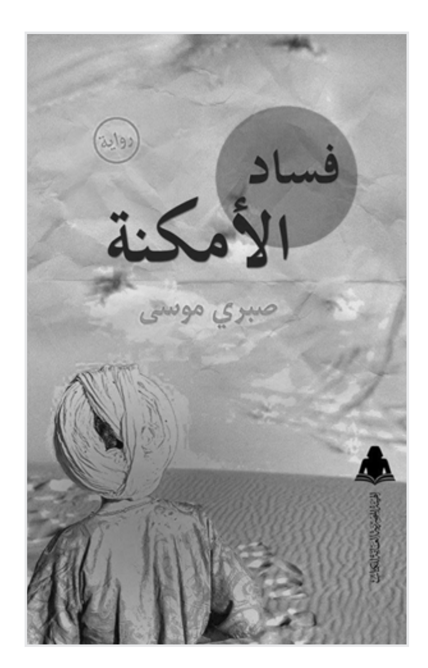
2

التشكيل المكانى فى «فساد الأمكنة»

المكان فى المحتوى الروائى له دوره البارز الذى يؤسس أبعادًا عميقة للشخصيات فى العمل، ومن بينها الشخصيات المحورية على نحو ما تجلى فى شخصيات هذا النص الذى دارت أحداثه فى صحراء موحشة ذات طبيعه قاسية حيث الصحراء الشرقية قرب حدود السودان بحضرة قسوة جبل الدرهيب مرورًا بجبل السكرى الذى تحدث عنه الجيولوجيون بما يحمله من كنوز ومعادن ومن بينها الذهب.

المكان يشارك فى صياغة المعنى ويساهم فى بناء الشخصيات وتطور الأحداث تبعًا للتأثير المكانى فى التركيبة النفسية والذهنية لدى الأشخاص.

وبنظرة إلى عنوان الرواية: «فساد الأمكنة» نجد صفة الجمع فى النص تحيل القارئ إلى أن ما يرمز إليه المكان الروائى يصلح أن يكون دالًا على أى مكان على خريطه العالم.



البنية المكانية فى هذا النص الروائى وفى هذا العنوان تعددت وتنوعت منذ نشأة بطل الرواية نيكولا الماساوى الذى كشف النص عن أنه ذو نشأة غير مستقرة، قد تنقل كطائر فقد عشه، ومن ثم فلا تجد لديه انتماء لوطن غير هذا المكان، حيث جبل الدرهيب وتلك الصحراء القاسية التى جابها بحثًا عن وطنه المفتقد.

دور المكان فى العمل الروائى ليس مسرحًا للأحداث، بل هو من أهم عناصر بناء العمل الروائى، لأنه مشارك فى صياغة المجالات التى تُنشط أداء الشخصيات كما يشارك فى رسم ملامحها:

فكأنما المكان يلفظ فساد من يشغل حيزًا فيه، مثل هذا المكان من الأرض - كما ورد فى النص - الذى يسميه الجغرافيون حوض البحر الأبيض الذى ظن أنه سيلقى فيه استقراره، وهذا لم يحدث؛ لأن هذا المكان «أصبحت فيه المرأة علفًا لأسماك الشهوة المستوحشة».

تصوير بارع للمكان دال على فساد ما بالبشر انتقل إلى طبيعة المكان

وفى مكانية مؤخرة مخزن الأدوات بالمطعم حدث أعطته إيليا الكبرى نفسها، وكان سلبيًا إذ تجاوب مع الخطأ فاكتسب المكان من فساده، من فساد ما قد وقع فيه، فلفظه المكان، ولم يسمح له بالبقاء، لعنة المكان جعلت نيكولا يدخل فى صراع داخلى مرير، إما يبقى فريسة لامرأة شهية مقابل الاستقرار، هو من داخله لا يحبها، رغم أنها أصرت على أنها ستكرره، أى ستنجح فى أن تنجب منه ولدًا يشبهه، وتقيده بمشاريع ومنافع فى مقابل موافقته على قتل أبيها - أو أن يستجيب لطرد المكان له، فاستجاب لنداء الطائر الحر المحلق ولنداء مكان آخر، فحلق فارًا من هذا المكان الذى سيقص جناحى حريته، وسيوقعه فى ارتكاب جريمة قتل النفس.

وربما هذا يفسر مجيء كلمة «الأمكنة» فى العنوان بصيغة الجمع.

نيكولا المأساوى وهو يبحث عن مفقوده المكانى الذى يمنحه الحرية والاستقرار والأمن الداخلى هو ما كان يبحث عنه العالم العربى ومصر بالتحديد، ثأرًا لما حدث فى الخامس من يونيو عام ١٩٦٧، لاسترداد الكرامة والأرض.

مشهد احتضان نيكولا للوادى الموصوف فى النص بأنه غير ذى زرع بالصحراء، حيث جبل الدرهيب الذى وصف فى النص أيضًا بأنه هلال عظيم، الوصفان يكسبان المكان قدرًا من الإجلال والقدسية، نظرًا لارتباط الهلال بالعيد، والعلاقة التى تربط بين، وادٍ غير ذى زرع، ببيت الله الحرام، وقصة السيدة هاجر والذبيح سيدنا إسماعيل. ومن ثم فالمكان ملىء بالكنوز ومن بينها الذهب.

ويتجدد صراع نيكولا مع المكان الجديد، بأرضه الصلبة الجافة، التى لا تبوح بأسرارها، المليئة بالأحلام والمفاجآت، فى حضرة جبل الدرهيب الهلالى بالوادى غير ذى الزرع، عند الكنوز ومنجم الذهب، يؤرقه ويقض مضجعه هؤلاء القادمون إلى وطن ليس وطنهم بذمم لا يؤرقها أن تحصل من المكان على ما تستحق، فيفحتون بلا توقف بحثًا عن ثروات المكان وكنوزها، دون أن يحصل أصحاب المكان الأصليين على شىء!

المكان داخل النص بطبيعته ورمزيته يؤثر فى طبيعة ونوعية الحوارات التى تدور بين الشخصيات، والمستوى اللغوى الاجتماعى لهذه الشخصيات.

فالمكان فى تشكلاته المختلفه يقدم جغرافية لا يتوقف تأثيرها على أشخاص العمل.

ففى باطن جبل الدرهيب بعمق البئر تخايل نيكولا بفعل الإفراط فى شرب الخمر، خايله فساد النفس فتصور ابنته إيليا عشيقه، فتخيل أنه قد عاملها معاملة الزوجة، فتهيأ له أنه قد خرج من براءته مرة أخرى، وأخرج ابنته من براءتها، فأنهى حياتها، ليواصل الراوى صياغة المزج بين الرمزية الكامنة فى أعماق المكان وشخصية البطل المثخن بالمواجهات اللامتناهية من الفساد.

النص يوقع بقارئه فى صراع تساؤلى صاخب، من أين يأتى الفساد، أمِن المكان أم من أولئك الذين يقيمون فيه؟

هذا أرق ما كان يمور فى ذاتنا المصرية الإبداعية منذ يونيو ١٩٦٧.

وللأمانة النقدية يجدر بنا أن نقرأ النص مستعينين بالإقرار بانفتاح النص على آفاق رمزية المكان لنقرأه فى سياق الراهن الحضارى فى ضوء ما تشهده بقاع أماكن عدة فى العالم من حروب مجنونة، هدفها تغيير خرائط المصالح العالمية، تبعًا للأطماع البشرية التى لا تنتهى، مما يعنى أن الأدب الحقيقى يمكن أن تجد فيه بفعل الإلهام طاقة تنبوئية أو حدسية تثبت الأيامُ استباقَ هذا النمط من الأدب، الحديثَ عنها.

القارئ لا يستطيع تجاوز أهمية عنصر المكان فى العمل الروائى، حيث نستلهم قرائيًا من الملامح المكانية الأعماق والأبعاد النفسية والذهنية للشخصيات وأسلوب التفكير لدى كل من تلك الشخصيات.

فالكاتب حينما يُسقط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذى يوجدون فيه، يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كوسيط يؤطر للأحداث.

إنه يتحول فى هذه الحالة إلى فاعل حقيقى، يتداخل فى عالم السرد محررًا نفسه فنيًا وجماليًا ودلاليًا من أغلال حدود الوصف فيشارك فى صياغة الدلالة النصية.

ذلك التمزق النفسى فى شخصية البطل راجع لأن المكان حيث جبل الدرهيب يأبى الفساد، وكما لفظ الملكية ذات الجذور التى لا تنتمى للمكان، وأعوانه من البشوات الطامعين والغرباء، نراه أيضًا يلفظ نيكولا، لأنه هو الآخر منذ أن جاء إلى المكان جاء بروح المستعمر بحثًا عن الكنوز المدفونة فى الجبل، فمهندس التعدين بإيطاليا أغواه بالمجىء إلى تلك البلاد البكر التى تحفل بالمعادن الثمينة.

فالمكان ينبئ عن الملامح الشخصية ومستواها الاجتماعى ويصطلح صلاح بوجاه ما أسماه «فلسفة التأثيث» فنوع الأثاث المستعمل، وعدد قطعه، وأسلوب توزيعه بين الغرف، وتنظيم داخلها، علامات تدل بداهة على المستوى الاجتماعى لأهل البيت وعلى الملامح العامة لشخصياتهم، وقد توحى بصلتهم بالأشياء وبكيفية تعاملهم معها (..)

انظر: صلاح بوجاه. الشىء بين الوظيفة والرمز. بيروت. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. ط١. ١٩٩٣. ص٢٧.

سرد مكتوب منذ نصف قرن تقريبا يطرح إشكاليات تؤرق عالمنا الإنسانى المعاصر حتى الآن



3

تقنية الفلاش باك ورسم الشخصيات

وسط أجواء الصحراء القاحلة القاسية فى حراك أقرب إلى الأسطورية، واكتناف الغموض لجوانب السرد فى تصوير شخصيات النص وبخاصة شخصية البطل نيكولا المأساوى.

استخدم المؤلف تقنيه «الفلاش باك» فى مواضع كثيرة فى متن النص ليحكى مأساة نيكولا المأساوى، الذى كان يرتحل على طريقة البطل فى التراجيديات الكلاسيكية، من أجل التعرف على الحقيقة، فلا الراوى ولا نحن ولا نيكولا نفسه لديه القول الفصل فى الإجابة عن هذا السؤال الحكائى فى متن النص:

هل ضاجع الابنة إيليا ثم حبسها خلف الصخرة أم أن ذلك من خيالاته التى يزيد من عنفوانها ما يحتسيه من خمر بصفة تكاد تكون دائمة إلى درجة أنه فى حالة عدم وجود شراب يعب من الكحول/ السبرتو الأحمر؟!

الحقيقة غائبة بسبب هذه الملامح النفسية الغريبة لشخصية نيكولا الذى تحايث فى الجبل وفى الصحراء رافضًا الرحيل مع من يرحلون.

إنه إذ يلعب «الشطرنج» مع نفسه، محدثًا صراعًا بين نصف الأنا من الذات الذى يلاعب نصفها الآخر.

تلك المعاناة من عوامل استقطاب المشاهد الضبابية التى تشبه الأجواء الأسطورية فى «فساد الأمكنة».

الرواية نشرت فى يوليو عام ١٩٧٣، أى قبل بدء معركة السادس من أكتوبر عام ١٩٧٣ بحوالى ثلاثة أشهر.

ولقد كان لدى المجتمع شعور بفقد مكانى عزيز على نفوسنا، وتمنى الجميع استرداده بتحرير أرض سيناء من قبضة الغاصب.

أليس فى «فساد الأمكنة» غاصبون، تمثل فى الملك والباشا والأعوان، يسلبون الذهب من أصحابه؟!!

فالإشكالية مكانية تعكس شجنًا إنسانيًا وطبيعيًا وحكائيًا فنيًا، يدنو فى المعنى من شجن الباكين على الأطلال من شعرائنا القدماء ومنهم امرؤ القيس:

«قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل».

أيضًا هناك شخصية الدليل البدوى عيسى أو «إيسا» الذى لازم نيكولا منذ وصوله إلى الجبل، كان شديد الارتباط بالطبيعة وخبأ سبيكة من الذهب انتقامًا من سيطرة الأجانب على ثروة بلاده، لكنه قُبض عليه بتهمة السرقة، ولما أنكر، تم اقتياده إلى اختبار النار فنجا من التهمة، لكنه لقى حتفه فى بئر الأفاعى السامة، مما يدل على أن هناك للقدر رأيًا آخر.

فهو لا يبرئ متهمًا ثبتت عليه التهمة فى معلوم القدر الأعلى الذى لا يحتاج فى إثبات وقوع التهمة على أحد، لاختبارات نار، أو دليل أو شهادة من أحد.

فلكل خطيئة عقاب من وجهة نظر البطل الذى يؤمن بالثواب والعقاب.



جماليات الواقعية التأملية فى رحلة محمد مشبال «توكلنا»

حين فكر محمد مشبال لأول مرة أن يكتب عن شىء منه، طالعنا بكتاب عن رحلته المشرقية التى جاءت على إثر فوزه بجائزة الملك فيصل فى العاشر من فبراير عام ٢٠٢١، وكان العالم حينها يعيش هول متحورات فيروس كورونا، وأكاد أجزم أن كتابة نص مرجعى (رحلة)، قد أخذ منه مهلة للتفكير والتأمل؛ ليتساءل عن سبب كتابته لرحلته، وعن سبل جعل هذه الرحلة ممتعة للقارئ. وهو ما ظهر جليًا من خلال السؤال الذى صدّر به خطاب الصفحة الخامسة من طبعة رحلته (توكلنا) الصادرة عن منشورات باب الحكمة(١)، حيث يقول: «لكن لماذا وثقت هذا السفر فى نص أضعه الآن بين يدى القراء؟».

رفعت الكنيارى

أجمل الكاتب الإجابة فى شقين، شق متعلق بالظروف: الانتظار الطويل، وإغلاق الحدود قبل الحفل، وإغلاقها بعد السفر، ثم العلوق فى جدة لشهر ونصف. وشق آخر منوط بما أتاحته هذه التغريبة للكاتب من فرصة للتعرف على ثقافة الآخر والذات، مع رغبة ذاتية فى تأليف كتاب خارج النسق البلاغى العلمى الذى ألف فيه جميع كتبه.

يبدو أن الكاتب يواجه منذ البداية إشكالات تتعلق بالبعد الجمالى الإمتاعى للنص أساسًا، فلا أحد يمارى فى أهمية كتابة هذه الرحلة، ولا فى الفوائد المجتناة من توثيقها، فهى عصارة تجربة فريدة لرجل يستحق أن تبقى أحاديثه وتخلد خلود الأدب الجميل.

يفترض الكاتب أن تصوير أمكنة لم تنشأ بينه وبينها علاقة وجدانية(٢)، سيصعب المأمورية عليه، وهو الذى يكتب كتابًا لشريحة أوسع من القراء اليوم، فما الصيغ السردية التى لجأ لها الكاتب لِحَبك هذا المرجعى وجعله سلسًا ممتعًا ومثيرًا؟ وما هى السمات التى أهلت هذا النص لأن يتبوأ المكانة الأدبية المرموقة التى يكون بها الأدب ملامسًا لشغاف النفس البشرية؟

بنت الرحلة بلاغتها انطلاقًا من مبدأين هما: الاختيار، والحبك(٣):

يؤطر مبدأ الاختيار قانون الإلهام وشحذ الهمم، يقول: «قلت فى نفسى إننى سأقص عليهم سيرة حياتى لعلها تلهمهم فى حقولهم المعرفية العلمية المختلفة»(٤).



محمد مشبال

أما الحبك فيؤطره مبدأ خلق المتعة، يقول: »... ألهمنى توثيقه (السفر) ومحاولة صياغته على نحو حرصت فيه على خلق المتعة وفق ما يسمح بذلك سرد مرجعى التزم بحكى الوقائع على نحو ما حدثت، وتقديم أشخاص حقيقيين دون مبالغة أو تضخيم أو تزيد، ووفق ما يسمح به نص رحلى لم ينخرط فى تصوير أمكنة نشأت بينى وبينها علاقة وجدانية(٥).

لا شك أن الكاتب قد مرت عليه أحداث وأحداث، اختار منها ما يراه ممتعًا ونافعًا، يقول: «فماذا أكتب وأنا حبيس الفندق أنتظر مصادفة تخرجنى منه؟ كما إننى لا أحب أن أكتب رحلة أتحدث فيه عن أشياء يعرفها الجميع»(٦). هنا يتدخل الحس الفنى، وعبقرية الحكى، وعمليات التفكير النقدى فى الأحداث لاختيار الأنسب والأمتع والأهم منها، لذاته باعتباره المتلقى الأول لنصه، وللآخرين لعله «يعيد اكتشاف ذاته واكتشاف الآخرين»(٧).

نجمت عن المبدأين سمات الإمتاع والفائدة، فائدة منوطة باختيار الأحداث الداعية لعلو الهمم، والتعليق عليها بتأملات تضم عصارة التجربة الإنسانية، من دون وقوع فى الخطابية والطابع الوعظى، مع تخلل السرد لقطاتُ حديث عن المعرفة العلمية، ونقد الواقع ...وسمات إمتاع -لأن الأدب لابد أن يكون ممتعًا- كالأحابيل السردية التى صاغ بها حبكاته الفرعية، وطابع التشويق الذى لف به الأحداث، مع اعتماد الطى والتلميح الذى يبقى دائمًا فراغات فى النص يملؤها القارئ فلا يقدم له كل شىء. هكذا قرأت النص انطلاقًا من مجموعة من السمات أبسط فيها القول على مداخل أبسطها فيما يأتي(٨).

واقعية تأملية

يكتب محمد مشبال الواقع، لكنه يكتب واقعًا منظورًا إليه بعين ناقد، لوحات متأملّة بروح إبداعية ونقدية توفر للقارئ ملاذًا جميلًا ليتأمل فيه نفسه وواقعه، يقول محمد أنقار: ما أحوجنا فى زمن العولمة المتهافت إلى واحات فَىْءٍ نلوذ بظلها الوارف، ونشرد بأذهاننا فى أكوان النفس البشرية ونمارس فى أناةٍ سنة التأمل العميق إبداعًا ونقدًا»(٩).

لقد وعى محمد مشبال أننا نقرأ الأدب

بحثًا عن «محطات إبداعية شبيهة بتلك الواحات التى تتيح للقراء محطات إبداعية شبيهة بتلك الواحات التى يمكن للقراء أن يتريثوا فيها ليتدبروا هومومهم اليومية، ويطالعوا فى هدوء آفاق مصائرهم من خلال صور تضمر أكثر مما تظهر، وبواسطة إيقاعات أسلوبية لطيفة تقدر على تصوير جوانب من مكابدات الإنسان المعاصر»(١٠). فانطلق يحكى بعفوية وانسيابية صورًا سردية تعالج الهموم اليومية المعقدة بانسياب أسلوبى يلطف من حدة الهم من دون أن يغيب خطورته أو يلغيها (١١)، فحكى الواقع من تطوان إلى جدة، صور تعابير الناس البسطاء (عمال، مهاجرون، سائقو طاكسى...)، كما الكبراء (الوزير الشاعر، الأساتذة الجامعيون، الأمين العام لمؤسسة، الشيخ عبد الرحمان الغامدى)، كما نقل بعفوية ميله الخاص للبساطة والبسطاء من الناس، يقول: «وفى المساء نتوجه إلى مطعم الفول الصنعانى الذى دعانا إليه أول مرة الشيخ براء، أكلنا فولًا وكبدة وهو ما راقنى كثيرًا لأنه يناسب ذوقى وذاكرتى»(١٢). هذا وهو فى مقام يدعى فيه على موائد فاخرة فى فيلات وقصور. لكن الرجل ينطق بعفوية وهو ما يجعل سرده يدخل القلوب.

لكن مهلًا... ليس هذا كل ما صورته الرحلة، ففى الرحلة وقفات نقدية لطيفة يطلق فيها السارد لنفسه عنان التأمل النقدى، تأمل لطيف يعرى الوقائع بأناةٍ، ويصور مظاهر التناقض بلطفٍ وفنية يتجاوز بها النقل الحرفى الفج، ولنتأمل هذه الصورة السردية لنستبين حقائق هذا التصوير: «عندما رأيت باب المبنى لم أصدق نفسى أننى فى بلد من أغنى بلدان العالم، سبيكة واحدة من الحديد فضية اللون خالية من أى لمسة صناعية لا تصلح أن تكون بابًا لمصلحة يرتادها المواطنون»(١٣)، الوجه الآخر للبلد، معتم، مازال يحتاج إلى تلميع وتزيين ليناسب المواطن، لكن هل يلتفت للمواطن البسيط فى بلداننا ...؟

صورت الرحلة الهموم اليومية بأناةٍ بل وواقعية قد تبدو بسيطة وعادية، وعالجت هذه الهموم من منظور نوع الرحلة التى

محمد مشبال

توكّلنا

رحلة

> **عمد السارد إلى أحابيل سردية يقتنص بها انتباه القارئ، فيتجنب بذلك أى إمكانية للوقوع فى الملل**

تفترض الأمانة فى نقل الأحداث والوقائع والأوصاف... لكن من قال بأن الواقع لا يمكن أن يكون ممتعًا؟ من قال بأن «الفن المعاصر يجب أن يكون تجريديًا مركبًا إلى حد التعقيد... وأن يبتعد عن كل واقعية بسيطة»(١٤)؟ من قال بأن تصوير رجلٍ مرموق عالقٍ فى بلد غريب فى زمن الوباء أمر هين؟ من قال إن سمات مثل تأمل الواقعى والمشاركة الوجدانية ونقد الواقع بحساسية، لا تمثل جماليات نص كالرحلة؟

صناعة القدوة

يقول محمد مشبال: «ولعلى أستطيع القول إن المخاض كان عسيرًا؛ فقد كنت أحلم منذ فترة مبكرة فى حياتى العلمية بأن أصير باحثًا كبيرًا فى الثقافة العربية، ولأجل ذلك حرصت على العمل المتواصل غير المنقطع، وكنت أصطنع حيلًا مختلفة لأعمل أطول مدة زمنية ممكنة، من ذلك الاستيقاظ باكرًا، وتغيير أماكن العمل... ومن الحيل الأخرى أنى لا أقرأ كتابًا واحدًا، وأنتقل بين القراءة والكتابة»(١٥)، يوجه هذا السرد رسائل لكل متسنم لذرى المجد العلمى؛ أن طريق الرجال لا تنال بالدعة والخمول، وأن العلم لا يعطيك جزأه إلا إن عطيته كلك... معتمدًا تقنية الومضة التى قدم السارد من خلالها كمية من المعلومات عن ذاته، دون أن يحسس القارئ بأى نوع من الخطابية أو التوجيهية، حيث قدمت هذه الرسائل فى النص على شكل مقاطع معللة سرديًا، قصيرة غير مطنبة، تلمع ثم ما تنفك أن تختفى سريعًا مفسحة المجال للحكى... فالمقطع السابق مثلًا قدمه السارد فى سياق خطاب أرسله محمد مشبال للسيدة ديما البشير العظم مديرة العلاقات العامة لمؤسسة الملك فيصل، بعد أن راسلته طالبة منه الحديث عن مرحلة مفصلية مر بها فى حياته غيرت مسارها، فأجابها بخطاب سرد فيه محطات من حياته العملية التى امتلأت جدًا وعملًا، وعن مجال اشتغاله وهو البلاغة، وعن أهمية هذا المجال العلمى. الجميل فى هذا الرد أنه بدأ بسرد هو الآخر، يقول: «سألنى طالب فى العشرين من عمره يتابع دراسته فى كلية العلوم، عن موضوع الكتاب الذى حصلت به على جائزة عربية كبيرة سنة ٢٠١٨... قلت له إن موضوعه هو البلاغة ...». ثم طفق يسرد شيئًا من حياته؛ كيف يقرأ؟ كيف يقاوم المثبطات؟ كل هذا فى ثوب سردى لطيف.

أحابيل سردية

يمكننا أن نميز فى السرد بين الحكاية والخطاب بحيث يمكن القول بأن الأولى هى العالم الذى يقدمه النص، وأما الثانية فهى الكلام الذى يروى الحكاية، وهما فى السرد التخييلى ينتجان فى آنٍ واحد عن فعل السرد، على خلاف السرد المرجعى الذى يقتضى أسبقية الفعل على السرد. يمكن إذن للحكاية أن تروى

بخطابات مختلفة، بحيث مدار يكون التفاضل بين الكتاب على تلك الطرق؛ من حيث التقديم والتأخير والحذف والذكر، والتلميح والتصريح... وترك الفراغات للقراء، وهى سمات تكسر رتابة السرد، وتمنح النص حيوية ومرونة، وتضمن له تناميًا سرديًّا سلسًا.

عمد السارد إلى أحابيل سردية يقتنص بها انتباه القارئ، فيتجنب بذلك أى إمكانية للوقوع فى الملل، وهو ما نجح فيه إلى حد كبير، فكان يعمد فى كل مرة إلى اصطناع مدخل سردى لطيف عليه تدور دائرة السرد، ففى فصل «جدة الجديدة» كانت أحبولته العلاقة بينه وبين مدينة جدة التى ذكر أنها مدينة مستغلقة عليه لأنها ليست كسائر مدن السعودية التى نراها فى البرامج التلفزيونية، وأن أمه التى حجت واعتمرت عدة مرات لم تحدثه عن هذه المدينة... هى مدينة غامضة بالنسبة لنا نحن المغاربة، وربما هى غامضة بالنسبة لكل العرب، هو ما شوَّق القارئ إلى اكتشاف عوالم السحر المختفى خلف غلالة الغموض. هكذا طفق السارد يحكى عن التحولات الثقافية التى عرفتها المدينة بل الدولة ككل، ليعرج على مشروع جدة الجديدة الذى يروم جعل المدينة جاذبة للسياحة الخارجية والداخلية.

تناسلت الحكايات التى ترتبت عن الهدم والتغيير الذى طال المدينة، ومنها القصة التى حكاها له الأستاذ عادل صاحب فندق ميراج الذى يقيم فيه، والتى تدور حول إخلاء كافيتيريا أبناء خالته وما سيسببه ذلك لهم من مشاكل مادية... جره ذلك إلى الحديث عن عملية نزاهة الرامية إلى تطهير البلاد من الفساد، ثم مدينة ثُوَل التى قيل إن بها شاطئًا تسبح فيه النساء كما لو أنهن يسبح فى شواطئ أوروبا... تداعى السرود بهذه الطريقة يعتمد على حكاية مؤطِّرة تتفرع عنها الحكايا لتعود إليها من جديد، فكل القصص بدأت من جدة وإليها آلت... ولعل الكاتب تعلم هذه الأحابيل من السرود العربية القديمة كألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة... والتى أفنى عمره يديم النظر فيها فى سياق مشروع كبير قاده رام به إعادة الاعتبار للنثر العربى القديم.

تأملات

تتميز الكتابة عند محمد مشبال بالحميمية والمشاركة الوجدانية والتأمل، مما يجعلها داخلة ضمن سياق الواقعية التأملية، فهو يتأمل كل شىء من العادات إلى الناس إلى التغيرات الثقافية التى تطرأ على المملكة العربية السعودية، إلى نفسه وذاته... فقد شارك السارد القارئ لحظات تخوفاته الخاصة بطريقة حميمة تجعله يعقد ميثاق صداقة مع قارئه، ويدخل إلى وجدانه يحركه، فيرى نفسه فى هذا السرد، ولعله يحدث نفسه بأن هناك من هو مثلى فى هذا الضعف البشرى. فقد حكى مثلًا عن لقطة شكر قدمها للمدير العام للجوازات بالمطار والذى كان قد خلصهم من ورطة كبرى كادت تجعلهم يعلقون فى المطار ليلة كاملة... فى هذا اللقاء ذكر المدير الطفل ريان الذى علق فى البئر فى ضواحى إقليم شفشاون، مما أدى بالسارد إلى إخباره بأن أصوله من تلك المدينة، يقول: «لا أعرف لماذا قلت له هذا الكلام، لكن بالتأكيد أن مواقف الضعف التى يقع فيها الإنسان تجعله يتلفظ بكلام لا يمكنه أن يتلفظ به وهو فى كامل قوته». تأمل عميق فى حالات الضعف البشرى، فى لحظات يريد الإنسان فيها أن يقول: «نحن سقطنا أيضًا فى بئر ولم نخرج منه إلا بعد عنت كبير ووساطة عليا»(١٦). يظهر أن السارد يصبو إلى تحقيق قدر من الدفء الحميم بينه وبين القارئ، فيشركه معه فى تأملاته لعله يظفر منه باستجابة فحواها أنه لكل منا بئر قد يسقط فيها، فيرى من نفسه حقيقة لم يعرفها من قبل... حقائق الضعف، والتهتك، ونسيان الهيبة فى لحظات الخوف. ثم النزق، والخفة، والحماقة أحيانًا فى لحظات الفرح... من قال إننا لسنا أطفالًا يكبرون!؟

(توكلنا) نص مرجعى بنكهة تخييلية نجح فيها الكاتب فى نقل القيم والأفكار والأحاسيس، بصنعة سردية متقنة، وبتقنيات تتناسب وطبية السرد المرجعى، وأتم عملًا كان قد بدأه سابقًا فى كتابه (الهوى المصرى فى خيال المغاربة)، حين تحدث عن صورة مصر فى مخيال المغاربة من خلال سردياتهم (١٧)، فهل يطالعنا محمد مشبال قريبًا بسرد يبثنا فيه محبته الخاصة لمصر؟ وهل نرى مصر بعيون مشبالية فى قادم الأيام؟

الهوامش

1- محمد مشبال، توكلنا، منشورات باب الحكمة، ط١، ٢٠٢٤، تطوان المغرب.

2- لعله يلمح إلى العلاقة الوجدانية القائمة بينه وبين مدينته تطوان، وهى ضاحية بحرية يلجأ إليها للكتابة والاعتكاف على العلم، كما أننى أرجح أنه يشير أيضًا إلى مصر التى قضى فيها مرحلة من مراحل الطلب العلمى، هذه الأماكن تجمعه بها علاقة وجدانية عميقة.

3- وأقصد به تنظيم الأحداث المتتابعة والمتسلسلة التى تتكون منها قصة ما، مع التأكيد على علاقة الأحداث ببعضها، وذلك من أجل توليد أثر عاطفى أو فنى لدى المتابع.

4- نفسه، ١٢.

5- نفسه.

6- محمد مشبال، توكلنا، ص ٧٨.

7- نفسه.

8- سيتخذ هذا البحث طابع العينات، على أن يطور فى قابل الأيام بالتفصيل فى مداخله.

9- محمد أنقار، ظمأ الروح أو بلاغة السمات فى رواية نقطة النور لبهاء طاهر، منشورات مرايا، ٢٠٠٧، ص ٩.

10- نفسه، ص ١٠.

11- نفسه.

12- توكلنا، ص ٧١.

13- نفسه ص ٥٠.

14- محمد أنقار، مرجع سابق، ص ١٠.

15- محمد مشبال، توكلنا ص ١٧.

16- محمد مشبال، توكلنا، ص ١٥٨.

17- تناول محمد مشبال بالدراسة أربعة كتاب مغاربة عشقوا مصر وتحدثوا عنها وهم: عبد الكريم غلاب (القاهرة تبوح بأسرارها)، محمد برادة (مثل صيف لن يتكرر)، محمد أنقار (المصرى)، رشيد يحياوى (القاهرة الأخرى).

الفصل والوصل فى «نساء المحمودية»

أسئلة القراءة:

صدرت للروائى الكبير منير عتيبة رواية (نساء المحمودية: التاريخ السرى لخورشيد فى ٢٠٠ عام) عن مجموعة بيت الحكمة للصناعات الثقافية عام ٢٠٢٣. والرواية تتكون من (١٢) اثنى عشر فصلًا، وكل فصل يتكون من (٤) أربعة مقاطع، يدور كل واحد منها حول شخصية نسائية متخذًا اسمها عنوانًا للمقطع وهى على الترتيب: ١. رضوى ٢. سنية ٣. عائدة ٤. صباح. تتكرر هذه الشخصيات وهذه العناوين فى كل فصل من فصول الرواية، ومع تكرارها تأخذ رقمًا حسب تسلسل الفصول، فلدينا: رضوى(١) فى الفصل الأول، رضوى(٢) فى الفصل الثانى، رضوى(٣) فى الفصل الثالث، رضوى(٤) فى الفصل الرابع... إلخ وصولًا إلى رضوى(١٢) فى الفصل الثانى عشر. وكذلك الأمر مع بقية الشخصيات. والرواية تأخذ القارئ إلى صميم الحدث أخذًا جد مباشر، دونما تمهيد تعريفى أو توصيفى يهيئ القارئ للشخصية أو الحدث أو الزمان أو المكان. وتلك السمة جلية من مفتتح الرواية؛ حيث تبدأ على النحو التالى: «قالت رضوى: خذنى إلى المحمودية..... نظر إليها ماهر بدهشة ممزوجة بالفرح...» وكذلك الأمر فى مفتتح مقاطع الفصول وأجزاء تلك المقاطع.

د. جميل عبد المجيد

إن مثل هذا الاختزال والتكثيف، إضافة إلى تقطيع كل فصل إلى أربعة مقاطع، يجعل الرواية تأخذ شيئًا من سمت القصة القصيرة، إذ يبدو كل مقطع من مقاطع الفصول وكأنه قصة قصيرة، وتبدو الرواية برمتها وكأنها مجموعة من القصص القصيرة. فكيف تتواشج هذه القصص لتكون رواية تحكى (التاريخ السرى لخورشيد فى ٢٠٠ عام)؟ إن الرواية جزّأت حكاية كل واحدة من النسوة الأربع إلى (١٢) إلى اثنى عشر جزءًا، ثم جعلت فى كل فصل منها جزءًا. وهذا (فصلٌ) بين أجزاء الحكاية الواحدة، فما القيمة الفنية لهذا التقطيع؟ وكيف يكون (الوصل) بينها وقد تشتت أو توزعت على مدار الرواية كلها؟ أى كيف يكون الوصل أو الربط بين مقاطع متباعدة؟ ومن جهة ثانية، كيف يكون (الوصل) فى كل فصل من فصول الرواية بين أربعة أجزاء تنتمى إلى حكايات مختلفة؟ وما القيمة الفنية لهذا الوصل بين المتفرقات؟ وعن أى مرحلة تاريخية تحكى الرواية؟

السجل النصى: المرحلة التاريخية والعلاقة الزمنية

إن (السجل النصى) فى الرواية؛ أى ما تضمنته من إشارات إلى أحداث وشخصيات حقيقية فى الواقع الخارجى، يكشف الرابط الزمنى بين تلك القصص وبين تلك الشخصيات، كما يكشف الفترة أو المرحلة التاريخية لهذين القرنين (٢٠٠ عام).


منير عتيبة

لقد تضمنت مقاطع (رضوى) إشارات إلى حدث إنشائى ضخم وهو بناء القوات المسلحة لكوبرى الشهيد فوق ترعة المحمودية الذى يربط خورشيد البحرية بخورشيد القبلية: فقد رأت رضوى، وقد مر على زواجها من ماهر حوالى ربع قرن «كل مراحل العمل من نافذة حجرتها بسطوح بيت العائلة. الجرافات العملاقة، الكراكات الضخمة، عشرات العمال، والمشرفين، ضباط الجيش والجنود....» (الرواية، ص ٩)، وكذلك افتتاح الرئيس لمحور خورشيد، كما تضمنت الإشارة إلى (ثورة ٢٥ يناير) و(حركة تمرد) و(اعتصام رابعة). إذًا، فالإطار الزمنى لـ (رضوى) وحكايتها يبدأ تقريبًا من الربع الأخير من القرن العشرين حتى الربع الأول من القرن الحادى والعشرين.

أما مقاطع (عائدة) فقد تضمنت تاريخ تسلم عائدة لعملها ممرضة فى المستشفى الإسرائيلى بالإسكندرية (٣٠ يناير ١٩٣٣) وأن هذا هو يوم تولى هتلر الحكم فى ألمانيا. كما جاء ذكر الراقصة حكمت فهمى التى عملت جاسوسة لألمانيا فى الحرب العالمية الثانية، وقبض المخابرات البريطانية عليها هى وعشيقها وأنور السادات، والإشارة كذلك إلى (اتفاقية السلام). ما يعنى أن النصف الأول من القرن العشرين هو الإطار الزمنى الذى استوعب (عائدة) وجل حكايتها.

أما مقاطع (صباح) فقد تضمنت ذهاب حبيب صباح (حسين) إلى (حرب اليمن)، وحرب ٦٧ وحرب الاستنزاف، وحدث وفاة جمال عبد الناصر، كما تضمن الإشارة إلى أغنيات أم كلثوم وعبد الحليم حافظ، وخطاب الرئيس السادات فى نصر أكتوبر ١٩٧٣ وإعلان السادات الذهاب إلى إسرائيل، وموت صباح بعد انتشار لعنة (كورونا). إذًا، فالنصف الثانى من القرن العشرين هو الإطار الزمنى لـ (صباح) وجل حكايتها.

بينما مقاطع (سنية) تضمنت إشارة إلى دحر أهالى رشيد لـ (فريزر) وحملته (وقد كانت عام ١٨٠٧)، وأمر الباشا الكبير (محمد على باشا) بإعادة بناء سد (أبو قير) بعدما خرّبه الإنجليز، وزيارة مسيو كوست (كبير مهندسى ترعة المحمودية) لعزبة أبو حسين «عندما كلفه الباشا الكبير بإعادة حفر ترعة الإسكندرية» فى شهر مارس ١٨١٩، وافتتاح ترعة المحمودية (وقد كان ذلك عام ١٨٢٠م). إذًا، فبدايات القرن التاسع عشر (١٨٠٠) هى الإطار الزمنى لـ (سنية) وحكايتها.

نخلص من كل ذلك؛ فنقول:

إن العلاقة الزمنية فيما بين الشخصيات الأربع وفيما بين قصصهن ليست علاقة آنية، بل تعاقبية؛ بمعنى أن حكايات الشخصيات ليست متوازية فى آن، بل هى -فى الأغلب- متعاقبة فى أزمان.

أما المرحلة التاريخية التى تحكيها الرواية فتبدأ من بدايات القرن التاسع عشر حتى الربع الأول من القرن الحادى والعشرين.

وقد توزعت تلك المرحلة ما بين حكايات أربع نساء، تمثل كل واحدة منهن فترة فى هذه المرحلة التى تمتد من الماضى السحيق إلى الحاضر الراهن:

سنية	الماضى السحيق (بدايات القرن التاسع عشر)
عائدة	الماضى البعيد (النصف الأول من القرن العشرين)
صباح	الماضى القريب (النصف الثانى من القرن العشرين)
رضوى	الحاضر الراهن (بدءًا من الربع الأخير من القرن العشرين)

الجامع الخيالى والترابط الآنى:

إذا كانت العلاقة بين الشخصيات الأربع وحكاياتهن متعاقبة على المستوى التاريخى الزمنى، فإنها آنية على المستوى الخيالى السردى؛ ذلك أن الرواية لم تحكِ حكاية كل واحدة منهن من البداية إلى النهاية على حدة، وإنما جزّأت حكاية كل واحدة إلى اثنى عشر جزءًا، لتحكى فى كل فصل جزءًا من كل حكاية، فتتجاور الشخصيات والحكايات الأربعة داخل كل فصل، فتبدو وكأنها تحدث جميعها بالتوازى وفى آن. وتلك هى القيمة الفنية لـ (تقنية الفصل) فى الرواية، وما تحقيق ذلك بالأمر اليسير، وإنما هو جد عسير؛ إذ كيف تتواشج المقاطع الأربعة فى كل فصل، أو أنّى للنسوة الأربع وحكاياتهن أن يجتمعن معًا وبينهن فروق زمنية شاسعة على مدار قرنين من الزمان. إن المفتاح الأساسى الرابط الجامع بين الشخصيات والحكايات المتباعدات إنما هو (رضوى)، فهى أشبه ما تكون بالشبكة الجامعة، وهى أشبه ما تكون بالكاميرا أو الفانوس السحرى الذى نرى من خلاله عوالم متنوعة متباعدة. ذلك أن (رضوى) بدت منذ المقطع الأول فى الفصل الأول (رضوى ١) من أولياء الله الصالحين المكشوف عنهم الحجاب، فبينما هى حاضرة فى مهرجان افتتاح الطريق الجديد (محور المحمودية) «تذهب إلى عالم آخر، أو جاءها هذا العالم، أو عوالم؟ لم تدر رضوى بما حدث لها، كل ما شعرت به أن المهرجان الصاخب حولها اختفى.... ولا شىء سوى نساء يقفن بجوارها، تبدو كل واحدة منهن فى عالم مختلف عن عالم الأخرى، وكلها تختلف عن عالم رضوى. لم تفهم ما يجرى، فقط تذكرت والدها عندما كان يتحدث عن الصالحين الذين يكشف الله عنهم الحجب؛ فيرون ما لا يراه غيرهم... مَن هؤلاء النسوة؟ إنها تراهن وتسمعهن جميعًا، تختلط الكلمات والمشاهد. تحاول أن تركز مع واحدة منهن فقط لكى تسمعها بوضوح، تتشوش صور الأخريات. تتساءل رضوى عن حقيقة ما تراه، هل جُنت لأنها قررت الخروج؟ وهل وحدها التى ترى وتسمع هؤلاء النسوة؟» (الرواية، ص ١٢:١٣).

هذا المقطع ركيزة أساسية للقارئ؛ فما هو آتٍ من حكايات تلك النسوة إنما يأتى عبر تلك الرؤيا (رؤيا رضوى)، وكأنها الراوى الذى يحكى. وقد اتسعت رؤياها لهن جميعًا فى آن، أو كلهن يحكين لرضوى فى آن، ومن هنا تأتى العلاقة الآنية بينهن جميعًا، ومن هنا كان اجتماع حكاياتهن معًا فى كل فصل من فصول الرواية، فأصواتهن تختلط وتتداخل فى كل فصل كما اختلطت وتداخلت فى رؤيا رضوى: «إنها تراهُنّ وتسمعهُنّ جميعًا، تختلط الكلمات والمشاهد. تحاول أن تركز مع واحدة منهن فقط لكى تسمعها بوضوح، تتشوش صور الأخريات». فالجامع بين تلك الحكايات الأربع المتباعدة زمنيًا إنما هو جامع خيالى (عالم الرؤيا). وإذا ما سبر القارئ عالم الرواية فإنه يمكنه استخلاص قاسم مشترك بين هذه النسوة وحكاياتهن، خصوصًا (رضوى وسنية وصباح)، فكلهن مخلصات فى العشق لأزواجهن، وكلهن عانين بسببِ من ذلك العشق. حتى (عائدة) - وهى الشخصية الشريرة حسبما بدت فى الرواية- فقد أحبت اليهودى (إبراهام) حبًا جارفًا، وبسببٍ من هذا الحب أصبحت قاتلة.

السبك فيما بين المقاطع المتجاورة:

على الرغم من انقسام كل فصل إلى أربعة مقاطع، يختص كل واحدٍ منها بسرد جزء من حكاية كلّ واحدة من الشخصيات النسائية الأربعة، على الرغم من ذلك فإن المقاطع الأربعة فى كل فصل منسبكة فيما بينها فى يسر وسلاسة عبر عدد من الحيل والتقنيات، ويمكن أن نمثل لذلك بمقاطع الفصل الأول. فبعدما دار المقطع الأول (رضوى١) حول (رضوى)، انتقل المقطع الثانى (سنية١) إلى (سنية)، فكيف انسبك الثانى بالأول؟ يبدأ المقطع الثانى بـ (رضوى): «بالرغم من جمال وجهها؛ لم تحب رضوى النظر إليه فى المرآة أبدًا، لكنها اليوم، وقبل أن تطلب من ماهر الذهاب بها إلى كورنيش المحمودية الجديد، نظرت إلى نفسها فى المرآة كثيرًا، بل اهتمت بتجميله، بعض الكحل...» (الرواية ص ١٤).

فالمقطع بادى الحكى مترابط - على الأقل على مستوى ظاهر النص- بالمقطع السابق. ومن فعل (النظر) الذى ابتدأ به المقطع تنتقل الرواية فى خفة وسلاسة من (عالم الواقع) إلى (عالم الرؤيا)؛ حيث تدلف الرواية إلى سنية وحكايتها:

«كانت رضوى تنظر إلى سنية وكأنها تنظر إلى وجهها هى، الشبه لا تخطئه عين، الوجه المدور، والغمازة فى الخد، العينان السوداوان الواسعتان، والحزن العميق القابع فيهما، سنية تشبه رضوى تمامًا، لكنها أكثر رشاقة، أو للدقة أكثر نحافة، تسير حاملة رضيعًا ملفوفًا فى قطعة قماش بالية. شاطئ المحمودية الذى لا تزال عليه بقايا أكوام الطين والتراب.... نظرت سنية إلى عزبة أبو حسين كمن يودع بعض عمره إلى الأبد، لم تكن تلك المنطقة التى جاءتها هاربة من كفر الدوار قبل عقدين من الزمان، الأحراش التى وقف أمامها زوجها حسين وأخواه محمد وطاهر مشدوهين....» (الرواية، ص ١٤:١٥).

إذًا، (النظر) لفظًا وفعلًا حيلة انتقال من (رضوى) إلى شبيهة رضوى (سنية)؛ ومن ثم انتقال من الحاضر إلى الماضى السحيق، وقد جعلت الحيلة الانتقال سلسًا منسبكًا. ومن هنا يختفى ذكر الرائى (رضوى) حتى نكاد ننساها لنحيا مع (سنية) وحكايتها فحسب. إذ تنتقل الرواية فى خفة وسلاسة من الوصف (وصف الشبه ما بين رضوى وسنية) إلى الحدث (حدث الهجرة)؛ حيث سنية (تسير حاملة رضيعًا ملفوفًا...) وهى فى معية زوجها حسين وأخويه إلى منطقة أحراش مخيفة مجاورة لترعة المحمودية ليستوطنوا فيها ويعمروها؛ وتلك هى أصول عائلة حسين التى تنتمى إليها - حسبما تكشف الرواية فيما بعد - (رضوى).

وينسبك المقطع الثالث فى الفصل الأول (عائدة١) مع المقطعين السابقين (رضوى١، سنية١) عبر علاقة التكرار والاستبدال، حيث يبدأ المقطع بـ: «بدا لرضوى أنها تنظر فى مرايا متوازية، كل

منها تضج بحياة تخصها.... بمجرد أن رمشت رضوى بعينيها فزعًا من صوت الصواريخ التى فجّرها الأولاد، فانطلقت ألوانها فى الفضاء؛ اختفت سنية، لكنها رأت طابورًا طويلًا من عربات الكارو تحمل فوقها أسرّة وكراسى ومراتب وأطفالًا وأوانى، الحمير والبغال تجر العربات بوهن ظاهر....» (الرواية، ص ١٩).

فـ (رضوى) حاضرة تنظر وترى فى عالم الرؤيا، وهى فى المكان نفسه (كوبرى المحمودية) والحدث نفسه (الاحتفالية بافتتاح المحور الجديد). ويتقاطع الخارج مع الداخل أو عالم الواقع مع عالم الرؤيا؛ فما يحدث فى الخارج (فرقعة صوت الصواريخ على الكوبرى) ينعكس فى الداخل (إفاقة رضوى من رؤياها) ثم عودة الرؤيا التى تستبدل مشهدًا بآخر، حيث تختفى (سنية) من المشهد، ليحل محلها (عائدة)؛ ليكون انتقالًا إلى حكاية جديدة، وهى حكاية (عائدة) المهاجرة فوق عربة الكارو من الإسكندرية إلى خورشيد هربًا من جيش هتلر. ومن هنا يختفى الرائى الحاكى (رضوى) لنحيا مع عائدة وحكايتها فحسب. وعبر فعل (التذكر) تسترجع (عائدة) ذكرياتها فى الإسكندرية؛ حيث «جاراتها اليونانيات اللطيفات» و«مرضاها فى المستشفى الإسرائيلى» حيث كانت تعمل به ممرضة، ورقصها فى «نادى المكابى اليهودى»، وارتكابها جريمة قتل من أجل عشيقها... إلخ.

وينسبك مع المقاطع الثلاثة السابقة المقطع الرابع (صباح ١)؛ حيث يبدأ بـ: «شعرت رضوى بأن صباح تجلس فى المكان نفسه الذى سارت فيه سنية من قبل، وربما لو سارت فيه سنية الآن لداست قدمى صباح. اختفت عائدة وسط الزراعات الكثيفة، بينما ظهرت لها صباح جالسة بهدوء تتأمل حركة مياه المحمودية البطيئة المتجهة إلى الإسكندرية.....» (الرواية، ص٢٥)، فـ (رضوى) حاضرة ترى، و(صباح) يجمعها مع (سنية) الجلوس فى مكان واحد، ويختفى (مشهد عائدة) ليحل محله (مشهد صباح)؛ ومن ثم الانجرار والاسترسال فى حكايتها.

الحبك فيما بين المقاطع المتباعدة:

إن حكاية كل واحدة من الشخصيات النسائية الأربع قد تجزأت - كما سبق الإشارة- إلى (١٢) اثنى عشر جزءًا، توزعت على مدار فصول الرواية الاثنى عشر. فكيف ترابطت تلك الأجزاء الموزعة المتباعدة؟ يشير ظاهر الأمر أو ظاهر النص إلى ترابط تلك الأجزاء؛ ذلك أن الرواية اتخذت اسم كل شخصية عنوانًا لكل جزء من أجزاء حكاياتها مقرونًا برقم تسلسلى حسب تسلسل الفصول (رضوى١، رضوى٢....إلخ، سنية١، سنية٢....إلخ، عائدة١، عائدة ٢...إلخ، صباح١، صباح٢... إلخ) فالأجزاء أو المقاطع منسبكة فى ظاهر الرواية عبر تكرار العنوان واتخاذه رقمًا تسلسليًا. فهل باطن الأمر أو باطن النص (أى العالم الدلالى، بنية الحدث والزمان والمكان.. إلخ) يدعم ذلك؛ فيكون حبكًا فى باطن الرواية؟ يبدو أن الأمر كذلك. ويمكن أن نلتمس ذلك لو وقفنا -على سبيل المثال- عند المقاطع الأربعة الأولى من حكاية (رضوى) والتى توزعت على مدار الفصول الأربعة الأولى:

إن مقطع (رضوى (١) / الفصل الأول) ينتهى بغياب ماهر عن رضوى لبضع دقائق ليشترى قرطاس ترمس وفول نابت، وفى تلك الأثناء تغيب رضوى فى عالم آخر ترى فيه ما لا يراه الآخرون، وينتهى المقطع بهذا النص: «تمنت (أى رضوى) أن يعود صخب المهرجان، ويقبل عليها ماهر بقرطاس الترمس، لكنه لم يأتِ» (الرواية، ص ١٣). ويبدأ مقطع (رضوى(٢) / الفصل الثانى) بهذا النص: «انتبهت رضوى إلى قرطاس الترمس الممدود أمامها، تناولته من ماهر وهى تبتسم امتنانًا...» (الرواية، ص ٣١). إذًا، فالمقطع تتمة لمقطع (رضوى(١)/ الفصل الأول)، فالأطراف يسلم بعضها بعضًا. كما يشير النص هنا إلى أن ما انتهت إليه (رضوى١) من عدم عودة ماهر لم يكن فى عالم الواقع، بل كان فى عالم الرؤيا التى كانت تحيا فيها رضوى. وهنا (رضوى٢) ترجع رضوى إلى عالم الواقع وتصحو حيث عاد إليها ماهر بقرطاس الترمس. وقد أخذ المقطع فيما بعد فى استرجاع ذكريات طفولة رضوى وهى فى سن العاشرة مع أسرتها وقد انتهى المقطع بسرد مشهد مرعب رأته رضوى وهى محجوزة فى مستشفى الطلبة ولم تستطع رضوى تحديد ما إذا كان حلمًا أم رؤية حقيقية. هذا الكابوس حسبما تنص الرواية: «رجل طويل عيناه خضراوان واسعتان، ممدد على سرير بجوارها، العنبر يغط بشخير المرضى، كلهم رجال، تدخل فتاة متوسطة الطول، ترتدى ملابس ممرضات شديدة النظافة، فى يدها حقنة، تنظر إلى المريض بحقد، تشمر كمه عن ذراعه الأيسر، يحاول إبعاد ذراعه، تشده بقوة، يستسلم وهنًا، تغرز الإبرة بعنف، تفرغ ما بها، تضعها فى جيبها، تخرج من العنبر بعد أن تنظر حولها لتتأكد أنه لم يرها أحد، ينتفض جسد الرجل مرة أو مرتين، ثم يهمد تمامًا، وقد جحظت عيناه بشكل مخيف، بعد لحظات، يفتح عينيه اللتين أصبحتا ككهفين خاويين من الحياة، مليئتين بالرعب، يمد يديه الاثنتين إلى رضوى، يصرخ بصوت يتردد صداه فى ذهنها قبيحًا مزعجًا، وبلغة لا تفهمها» (الرواية، ص ٣٥:٣٦).

أما وقد انتقلت بنا (رضوى٢) إلى الماضى وطفولة رضوى مع أسرتها، فإن مقطع (رضوى٣/ الفصل الثالث) يستكمل أحداث ذلك الماضى. حيث يسرد المقطع حياة رضوى فى المدرسة وما تعرضت له من تنمر زميلتها شيماء والبنات ومعايرتها بالعرج والحذاء الحديدى الذى ترتديه. والقدرة الخارقة التى تتمتع بها رضوى حيث تتخيل رضوى حدوث أذى بعينه يلحق بغريمتها التى تؤذيها دومًا (شيماء)، وإذ بالمتخيل يصبح واقعًا فى التو واللحظة. وانتهاء المقطع بما ابتدأ به وهو قرار والدها بإخراجها من المدرسة وفرح رضوى بهذا القرار، وكذلك فرحها بزواج أخويها (حمدى وسعيد). وفى مقطع (رضوى٤/ الفصل الرابع)، ندرك منذ البداية أن المقطع تتمة لما انتهى إليه مقطع (رضوى٣)؛ حيث رضوى تساعد أمها فى إعداد الفطور للعريسين (حمدى وسعيد). وما كانت تعانيه (رضوى) من تنمر زميلاتها بها، يتكرر هنا ولكن من (اعتماد وسعدية) زوجى أخويها (حمدى وسعيد). وكما أن القدرة الخارقة لرضوى مكّنتها من الانتقام من زميلتها فى المدرسة (شيماء)، فإن تلك القدرة مكّنتها كذلك من الانتقام من (اعتماد وسعدية)؛ حيث حدّقت فى بطن كلٍّ منهما -وقد كانتا حاملتين- فسقط الحمل. من ثم توثقت عُرى الحبك بين المقطعين. كما تضمن مقطع (رضوى٤) الإشارة إلى مشهد الممرضة القاتلة الذى سبق وروده فى مقطع (رضوى٢)؛ فكان حبكًا على حبك.

الالتفاتات الزمنية والمشهدية:

يكشف ما سبق، أن الالتفات تقنية فنية




ثابتة ومتكررة على مستوى البنى الكبرى للرواية؛ حيث يُنتقل فى كل فصل من فصولها من مقطع إلى آخر: أى من شخصية محورية وأحداثها وزمانها، إلى أخرى محورية بأحداثها وزمانها. كذلك الأمر -إلى حد ما- على مستوى البنى الصغرى للرواية؛ حيث الالتفات داخل المقطع الواحد حينًا، وداخل الصفحة الواحدة حينًا آخر، وداخل الفقرة الواحدة حينًا ثالثًا. ويمكن أن نميز بين نوعين من هذا الالتفات الداخلى والوظيفة الفنية لكلٍّ منهما: فنوع يكون الالتفات فيه ما بين حدثين أو مشهدين جيئة وذهابًا؛ أى الالتفات من الأول إلى الثانى ثم عودة إلى الأول ثم التفات إلى الثانى وهكذا حركة (زجزاج). ويمكن أن نمثل لذلك بالالتفاتات الواقعة ما بين أحداث عملية ولادة الأم صباح وخطاب الرئيس السادات فى إعلان انتصار أكتوبر: «إن التاريخ العسكرى سوف يتوقف طويلًا بالفحص والدرس أمام عملية ٦ أكتوبر ٧٣» // أسرعت أم حسين بإناء المياه الساخنة إلى الست فريزة» // «حين تمكنت القوات المسلحة المصرية من اقتحام مانع قناة السويس الصعب واجتياز خط بارليف المنيع وعبور الضفة الشرقية من القناة بعد أن أفقدت العدو توازنه» // صرخت صباح فضاع صراخها فى وسط أصوات التصفيق القادمة من الراديو والتليفزيون وأهالى خورشيد // «لقد كانت المخاطرة كبيرة والتضحيات عظيمة لمعركة ٦ أكتوبر خلال الساعات الست من حربنا كانت هائلة فقد العدو توازنه إلى هذه اللحظة» // أمرتها الست فريزة أن تدفع بالجنين ليخرج، حاولت جاهدة، صرخت فيها حماتها لتحمسها// «وإذا كنا نقول ذلك اعتزازًا وبعض الاعتزاز إيمان فإن الواجب يقتضينا أن نسجل من هنا وباسم هذا الشعب وباسم هذه الأمة ثقتنا المطلقة فى قواتنا المسلحة ثقتنا فى قياداتها التى خططت وثقتنا فى شبابها وجنودنا الذين نفذوا بالنار والدم// صراخ ضعيف واهن اختلط بصراخ مصر كلها، خرجت انتصار بنتًا...» (الرواية، ص ٢٤٥:٢٤٤). فحركة الالتفات هنا قصيرة سريعة دائرية، فهى أشبه ما تكون بحركة الكاميرا المتنقلة فى سرعة ما بين مشهدين ذهابًا وإيابًا. إن مثل هذا الالتفات يوثق عُرى الترابط ما بين المشهدين أو الحدثين، فيربط ما بين العام والخاص، فالانتصار للوطن الأم والمواطن الفرد.

والنوع الثانى من الالتفات الداخلى - وهو أكثر ورودًا من السابق وأكثر أهمية - يكون



الالتفات فيه من أمر إلى آخر دون الرجوع إلى الأول. ومن ذلك على سبيل المثال، ما جاء فى (رضوى١) وهى فى احتفالية افتتاح محور خورشيد: «... سقطت طائرة فى المحمودية، تعالت ضحكة من أسقطها، وبكاء صاحبها، مختلطًا ببكاء رضوى الصغيرة وهى تنظر إلى مياه المحمودية التى ابتلعت «توكة شعرها» الحمراء، عم مسعود المعداوى توقف عن التجديف...» (الرواية، ص ٣٢). فعبر تقنية الاستدعاء، تقفز الرواية قفزة زمنية إلى الوراء؛ تطوى سنوات طوالًا فاصلة بين رضوى الكبيرة ورضوى الصغيرة، لتبدأ فى قص حكايتها منذ الصغر وتستطرد فيها؛ حيث لا عودة لذلك الصغير الباكى على طائرته، وكأن ذكره لم يكن سوى مدخل لهذا الاستطراد. غير أن سلاسة فى الانتقال أو الالتفات من حدث لآخر ومن زمن لآخر، إنما تحققت عبر حال واحدة جامعة بين الصغيرين: (وبكاء صاحبها مختلطًا ببكاء رضوى الصغيرة)، اختلاط بكاء الصغيرين رغم بعد السنوات.

التاريخ: من المتن إلى الهامش:

إذا كان التاريخ يؤرخ بحسب حياة القيادات والزعامات السياسية، فإن الرواية تؤرخ بحسب حياة الأفراد العادية، إنها تُعنى بالهامش (الأفراد) لكن دونما إغفال للمتن (القادة). فهى بالأحرى تُعنَى بانعكاسات المتن وما يتخذه من قرارات تاريخية وما ينجزه من أعمال ومشروعات وطنية كبرى، انعكاس كل أولئك على الحياة الخاصة لفرد عادى. هذه الانعكاسات محور جوهرى فى الرواية وهى تحكى لنا (التاريخ السرى لخورشيد فى ٢٠٠ عام)؛ لنرى القرارات التاريخية والمشاريع الوطنية الكبرى، لا من زاوية العموم التى يسجلها التاريخ، وإنما نراها من زاوية الخصوص التى تتخيلها الرواية. فحدث جلل فى عهد الباشا الكبير محمد على باشا (شق ترعة المحمودية) كان بشكل عام بداية خير عميم على أهل عزبة (أبو حسين) والتى أصبحت فيما بعد خورشيد. لكن الترعة كانت نذير شؤم وخراب على (سنية)؛ حيث باعدت ما بينها وبين زوجها (أبو حسين) بعدما اغتنى وتزوج عليها من كانت تعمل خادمة عندها (عليات)، فتحولت حياتها جحيمًا وكرهت الترعة أشد الكراهة، من ثم سعت إلى مقابلة الباشا الكبير لتطلب منه ردم الترعة، لكنها لم تستطع. كذلك قرار الزعيم جمال عبد الناصر بخوض حرب ٦٧ وحرب اليمن، حرم (صباح) من زوجها حبيبها (حسين) حيث شارك فى الحربين، وقد سعت (أم حسين) إلى مقابلة الزعيم لتطلب منه إرجاع ابنها من حرب اليمن، لكنها لم تستطع. وبالمثل لم تستطع (رضوى) مقابلة الرئيس فى احتفالية افتتاح محور خورشيد: «شعرت رضوى بالإحباط الشديد عندما لم يتوقف موكب الرئيس بخورشيد، إحساسٌ يشبه ما شعرت به أم حسين حين لم تستطع مقابلة عبد الناصر، وما شعرت به سنية لأنها لم تقابل محمد على، برغم أنها ليس لديها ما تريد قوله للرئيس» (الرواية، ص٣١٠). فهل حقًا لم يكن لديها ما تريد قوله؟ كما أن الرواية أسقطت من المتن سنوات طوالًا تشكل مرحلة سياسية جديدة، حيث انتقلت من حدث انتصار أكتوبر الوارد فى نهاية مقطع (صباح٩) إلى حدث ثورة ٢٥ يناير الوارد فى مفتتح مقطع (رضوى١٠). فهل الربط المباشر بين الحدثين الجليلين يرجع لفرحة انتصار تجمع بينهما جمعًا؟ وهل حذف ما بينهما يعكس موقفًا؟ هل يعكس رغبة فى إسقاطه من الذاكرة الوطنية؟

الأنا والآخر فى «غداء فى بيت الطباخة»

على غرار فكرة مارتين بوبر.. الفيلسوف الوجودى نمساوى الجنسية.. والذى اشتهر من خلال كتابه «أنا وأنت».

جاءت هذه الرواية: «غداء فى بيت الطباخة» لمحمد الفخرانى، لتركز على الأنا والآخر.. وتحكى بالحوار مغامرة غير معروفة النتائج بين جنديين فى أرض القتال كل منهما ينتمى إلى معسكر العدو.. التقيا فى خندق واحد.. يتبادلان حديثًا..

هو عملية إبداع يفاجئ بها الكاتب محمد الفخرانى نفسه والقراء.. جاء فيها الاستمتاع والصدق والصراحة المتبادلة بين الجندى صاحب الزى الرمادى والجندى صاحب لزى البنى..

أعمق علاقة يحترم فيها الناس بعضهم البعض.. وجاء الحوار بمثابة إعلان عن الحب والحرية والسلام.. ونحن فى وسط حرب قائمة ويبدو أننا لازلنا فى وسطها أيضًا..

نشأت بينهما علاقة صداقة.. نادرًا ما تحدث.. نقاش غريب.. مثل كل الثنائيات التى تم اختيارها على مدار الرواية.. من ليلٍ ونهار غضبٍ وارتياح.. عاصفة وسكون..

تفتح أبواب الكلام وهنا يكمن مجال الأنت وقبوله من الأنا..

منى عارف

محمد الفخرانى

كتابة فلسفية من نوع آخر.. مبتكرة جاءت فصول الرواية التى دارت فى خلال خمسة أيام.. اليوم الأول.. حتى اليوم الخامس يقطعها فصل معنون بالحرب فصل الاعترافات المدهشة.. عمل فيها المبدع على أنسنة الحرب فأصبح لها كيان وصوت وآراء.. تفسر كيف بدأت الحرب بين البشر.. وكيف استكملت حلقات الكراهية فى هذا العالم حتى صار الآخر يقتل أخاه وعينه فى عينه..

فى حين أنه قد جاء فى الصفحة الأولى من الرواية جملة «فى المكان رائحة إنسانية» واختتم الرواية بكلمة «سلام».

القارئ أمامه عرض غير تقليدى.. يحمل كل الصور السيمائية والرمزية فى آنٍ واحد.. أنت أمام رواية تحمل كل عناصر السينما من وصف داخلى وخارجى.. من صور وفلاش باك.. من موسيقى.. تنبعث من جهاز راديو: يصدح اللحن وعازف الكمان أمامك، يخرج من الحوائط نغم جذاب يأخذنا معه إلى الأبد.. أمامك صور من حياة هادئة وطاولة طعام حافلة بكل ما تشتهيه النفس وفى واقع الأمر..

البطلان فى خندق لا يتجاوز المترين.. عرضًا وطولًا.. أصاب كل منهما الآخر بطعنة نافذة.. يتقاسمان الطعام.. والوقت والذكريات الجميلة..

«لما نكون فى الحرب نحتاج لشىء نتمسك به، قصة تذكرنا بأنفسنا وواقعنا..».

كتب

أنت فى رحلة لقاء مدتها خمسة أيام.. يتناوبان النوم والحراسة.. مثلما يتناوبان الرسائل بينهما.. مدرس التاريخ يعطى رسال لحبيبته وزوجته.. وابن الطباخة يعطيه بدوره رسائله التى كتبها لأعظم امرأة فى حياته أمه..

مؤكدًا لرفيقه أن الطبخ هو أن تطهو بعض السعادة لغيرك..

ننتقل ما بين الحوارات إلى عالم الفنتازيا الذى يبدع الكاتب فى رسمه لنا عبر صفحات الرواية.. مما عمل على لفت انتباه القارئ وجعله يستغرق كليًا فى النص والشعور بأنه أمام قصه حقيقية غير مألوفة.. ووضعته أمام عوالم الحرب بدون تحديد زمان أو مكان حتى اختياره للنبتة التى زرعها أحد البطلين أتت فى النمو والارتفاع بشكل جميل..

لقد غرسا الجمال وسط القبح.. بل غرزا الحياة وسط الموت..

وجاءت الفقرة الرائعة التى تحدث فيها الحرب وصفًا حرًا وطويلًا لأدق التفاصيل المتعلقة بالعالم، بصورة سهلة وبسيطة وشيقة..

عمل على إضفاء روح حميمية لتلك الشخصية المتخيلة تشارك مشاعرها وأتراحها طفلة جوانية فى مكان جوانى بداخلى..

إحياءً حقيقًا للروح الإنسانية أينما تكون وكيفما تكون

.. أنا معجبة بالروح الإنسانية.. لأجل ناس يعرقون كل يوم، عمل بسيط وشريف لأجل المتجولين والمتشردين، لأجل أناس لا يعرفهم أحد.. لكن الكون يعرفهم..

لأجل محبى البشر من يقبلون كل البشر كل الناس.. وليس فى لغتهم الخاصة ولا فى ضميرهم كلمة الآخر.. لأجل ناس يملكون العالم نفسه لأنهم لا يملكون فيه شيئًا.. لأجلهم كلهم.

كتبت هذه الرواية بحس إنسانى رفيع والكتابة بهذه الطريقة.. ترفع درجات العمل إلى مقام العالمية.. لأنها تتحدث عن الإنسان فى كل زمان ومكان.

وجاء الاهتمام بالتفاصيل والوصف: الغابة والتلال والأشجار والقمر.. وأكلات الطباخة.. وصور العائلة.. الزوجة.. والابنة.. وصف الشخصيات: الطابع الخاص المميز لكل شخصية..

عمد الفخرانى إلى إضفاء لمسة شعرية على لغة المل فى الرواية

شخصيات قابلة للتصديق كل منهما يتحدث بلغته ونشأته.. كل منهما يحاول النجاة بنفسه بكل ما أوتى من قوة وعزيمة.. وكل منهما يمتلك قدرات خاصة وقلبًا مفعمًا بالخير والحب.

«انتقلا إلى النبتة وقد صارت بارتفاع متر ونصف، مازالت تنبت أكثر من المتوقع.

جلسا حولها متقابلين:

سلام يا صديقة.. قال المدرس للنبتة وسقاها خمس قطرات آخر ما فى قربته.

«كونى بخير.. قال الطباخ.. وسقاها آخر سبع قطرات لديه..»

رواية مزيج من مطر وضوء شمس دافئ.

تقنية السرد

جاءت تقنية السرد مختلفة تمامًا، جاء الراوى مجهول الهوية وجاءت الحرب بمثابة شخصية مشاركة فى الحدث. تعدد الأصوات دون التورط فى حكبة، أنت أمام حشود.. وجنود.. حتى الخندق كان آخر الأمر بعد سقوط المطر عبارة عن مقبرة جماعية استوى فيها الجميع على وضعية واحدة ومنظمة..

ورغم أن أحداث الرواية جاء بشكل متسلسل إلا أن الكاتب اتبع السرد التناوبى، أى الذى اعتمد على عدد من القصص.. يحكيها كل من البطلين أو يتذكرها واحد بعد الآخر.. مما ساعد على عملية التحليل والتركيب من خلال تجميع الأحداث المختلفة والمتناقضة أيضًا.. وربطها فى إطار واحد.. خدم الرواية بشكل كبير وجاءت نهاية العمل.. مثيرة للتشويق لدى لقارئ.. أترى سيلتقيان مرة أخرى؟

اللغة

تحكم الكاتب فى اللغة وامتلك ناصيتها بكل براعة.. وعمد إلى كسر اللغة بالحوارات الرومانسية تارة، وإضفاء لمسة شعرية على لغة الحكى وامتزاجها فى نص واحد سلس بدون إقحام أو تأويل..

جاءت العبارات فى سياق لغة مألوفة.. تتحدث الشخصيات بلغة بوح، وجاء الجهر بالأحاسيس والهواجس بلغة جميلة جعلت القارئ لا يغادر النص حتى آخره..

رواية غداء فى بيت الطباخة شاهدة على ما تحولت إليه الإنسانية فى المرحلة الراهنة.. ومحاولة جادة لنبذ العنف والكراهية. وهل تخشى أن تعرفنى وأعرفك؟ ليس سهلًا أن نقتل من نعرفهم!!

تورث المعرفة التردد، على أقل تقدير هى انتصار للحياة على الموت، ودعوة للسلام ولفكر الأخوة.. والإنسان المسالم يميل للمشاركة وحب الآخرين..

حواديت يا ولاد.. وغرس القيم الدينية والجمالية!!


نهى عاصم

يتناول كتاب «الحواديت يا أولاد» للكاتبة «نهى عاصم» مجموعة من الحواديت والحكايات التى كتبتها المؤلفة بعد أن جربتها فى الحكى لأطفالها الصغار، وكما تقول فى مقدمتها:

«... وانتقل حب القراءة لتأليف القصص لأطفالى وكنت أبتكر لهم قصصًا تعلمهم، وتفهمهم دينهم، والصواب والخطأ، مرة بصورة هزلية، ومرة بصورة جادة، حتى أنهم كانوا يتفاعلون مع أبطال حواديتى؛ فرحًا وضحكًا وبكاءً».

هذه المقدمة تشى منذ البداية بأن هذه الحواديت كتبتها المؤلفة بعد أن حكتها شفاهة لأبنائها الصغار فأحبوها وفتنوا بها.. وكان الهدف هو تعليم أولادها بعض القيم الإيجابية والدينية والسلوكية وهو هدف نبيل فى حد ذاته.

عبده الزرّاع

يحتوى الكتاب على خمس عشرة حدوتة كما أرادت أن تسميها الكاتبة، والذى يتبدى لنا من خلال عنوانه، لتعيدنا إلى زمن الجدة الحكاءة، والأم الحكاءة، وهذه الظاهرة اختفت تمامًا من حياتنا، نتيجة للتقدم التكنولوجى المرعب الذى غزا حياة أطفالنا وسرقهم من الحكايات الجميلة ومن القراءة ومن عالم الكتب الشيق، وللأمانه أنه سرقنا أيضًا نحن الكبار.. والحكايات التى يحويها الكتاب هى: (العصفور والنخلة الطيبة، أحمد والدراجة، إبراهيم ورجل المطافى، جنة والحجاب، حدوتة لنوراى: ذيل الفأر، بتول وصوت الرياح، سهيلة وصديقتها، يحى وقضية فلسطين، يوم فى الجنة مع سالى، يويو والخروف، يعنى إيه كلمة وطن، عمر والتكنولوجيا، عاصم والفيشار، نور وشجرة الموسيقى، أدهم والكتب).

وقد حرصت الكاتبة أن تبدأ الحواديت وتنتهيها مثلما تربينا عليها فى طفولتنا الباكرة وبشكلها التراثى المعروف، فتبدأ الحكليات بمقولة: «كان يا ما كان» وتنهيها بمقولة: «وتوتة توتة خلصت الحدوتة، حلوه ولا ملتوتة؟ لو حلوة يبقى عليكو غنوة، ولو ملتوتة يبقى عليكو حدوتة».

هذه الحواديت وإن كانت كلها غير مؤلفة كما حدث مع أول حدوتة أوردتها فى الكتاب، والتى تحمل عنوان «حدوتة العصفورة والنخلة الطيبة.. حدوتة لجود» وهى كما ذكرت فى مقدمة الحكاية أنها كانت تريد أن تحكى لجود فتذكرت هذه الحكاية التى كانت قد قرأتها ولا تعرف على وجه الدقة من مؤلفها، وإن كانت ترجح أنها كانت من كتاب حواديت سلوى حجازى، رحمها الله.. هذا وإن دل فإنما يدل على أمانة الكاتبة.

حملت الحواديت الكثير من القيم الجميلة التى حرصت الكاتبة منذ البداية أن تتضمن حواديتها كى تعلم أبنائها وتنشئهم على الأخلاق الحميدة، والقيم السامية، ولنتتبع بعض هذه القيم المنتشرة فى جل الحكايات، هذه القيم:

أولًا: قيمة العمل الصالح

ففى قصة «حدوتة العصفورة والنخلة الطيبة» تتبدى هذه القيمة واضحة، حينما وجدت العصفورة الصغيرة نفسها وحيدة بلا مأوى وبلا عش يؤويها، خاصة مع دخول فصل الشتاء، وفى أثناء رحلة بحثها عن شجرة تسمح لها ببناء عش صغير عليها، وجدت الغرور والنكران من بعض الأشجار، فقالت لها شجرة المشمش غاضبة: «امضى بعيدًا عنى، أنا لا أحب إيقاظى فجرًا بزقزقتكم المزعجة» فذهبت لشجرة المانجو، التى قالت لها أيضًا: «نظرت لها شجرة المانجو بتعالٍ، وقالت: تعيشين بين أغصانى وتأكلين ثمارى؟ اذهبى بعيدًا عنى أنا لا أحتاج أمثالك»، وظلت تبحث عن شجرة تقبل أن تبنى عليها عشها كى يحميها من الريح الشديد وبرد الشتاء، إلى أن سمعتها النخلة الطيبة وهى تبكى، وطلبت منها أن تبنى عشها بين سعفها، فرحت العصفورة وراحت تقاوم الرياح وجمعت عيدان القش، وبنت عشها وجلست بين سعف النخيل مطمئنة.. لقد قامت النخلة بتقديم العمل الصالح ومد يد العون إلى العصفورة الصغيرة التى كانت تتقاذفها الريح والتى لم تجد عشًا يؤويها فى مقابل، تكبر شجرة المشمش، وبخل شجرة المانجو، وكراهية شجرة البرقوق.. فكان العقاب من جنس العمل فى نهاية القصة، كما تقول الحدوتة: «مرت الرياح على شجرة المشمش والمانجو والبرقوق، وهى غضبانة منهم، ضربتهم ضربات متتالية، فوقعت أغصانهم وأوراقهم وثمارهم.. وقالت لهم الرياح: هذا عقاب لمن يتعالى على مخلوقات الله ويؤذيها.. مرت الرياح بجوار النخلة الطيبة، ونظرت لها وابتسمت، وقالت: لا تخشى شيئًا أيتها النخلة؛ فأنت كنت كريمة مع عصفورة صغيرة بلا أم ولا مأوى، والله يعامل الطيب بكل خير، وأنا أحب عملك الكريم هذا، ولن أؤذيك.

ثانيًا: القيم الدينية والأخلاقية

كما فى قصة «أحمد والدراجة»، أحمد كان يحب اللعب بالدراجة ويعشقها ويتابع مواقعها على الإنترنت، وعندما ازداد طولًا على دراجته القديمة ولم تصبح صالحة له، أراد أن يدخر من مصروفه كى يشترى دراجة جديدة، ولما حكى لوالده أراد أن يساعده فى شراء الدراجة، ورفض أحمد فى البداية لأنه يريد أن يعتمد على نفسه خاصة وأن والده هو من اشترى له

دراجته القديمة، أقنعه والده أن يقبل مساعدته خاصة وأن العيد اقترب ومن الممكن أن يعيد له ما اقترضه من عيديته.. أراد أحمد أن يحتفظ بدراجته القديمة، ولكن والده اقترح عليه أن يقدمها هدية لابن البواب، لكنه رفض فى البداية فأقنعه والده أنها سوف تكون صدقة، تقول الحكاية: «... نعم يا بنى، ستكون صدقة أمرنا الله سبحانه وتعالى بها، وقال لنا كلما تصدقنا ضاعف لنا الحسنات مرات ومرات، أحمد: موافق يا أبى، ولكنها تحتاج إلى قليل من الإصلاحات، فهل أقوم بإصلاحها أولًا؟

بابا: هذا أمر ضرورى، فحينما نعطى الصدقة لا بد وأن تكون جيدة بلا عيوب..».

هنا أراد الأب أن ينشأ ابنه على الإيثار وحب الغير، وضرورة أن نتصدق بما نحب حتى ولا ننتظر الثواب إلا من الله عز وجل.

وفى حكاية «جنة والحجاب»، راحت جنة تسأل والدتها عن الحجاب، لأن زميلتها فى المدرسة تحجبت، وسألها المدرس هل ارتديتيه عن قناعة أم لا؟ وسألت جنة أمها عن معنى الاقتناع، وراحت أمها تشرح لها ببساطة وبطريقة سهلة تناسب عمرها أن الحجاب فرضه الله على المرأة المسلمة، مثل الصلاة والصيام والزكاة، وضرورة أن نرتديه فى سن معينة وهو سن البلوغ، ولكن عن قناعة بأنه فرض من الله، وضربت لها الأم مثلًا بنفسها أنها محجبة إرضاء لله.. ولكن جنة قالت لها: وهل أصدقائى سيضحكون على حينما أتحجب؟ قالت لها الأم: سترتدين الحجاب إرضاء لمن يا جنتى؟ جنة: إرضاء لله تعالى. الأم: إذا، نحن نهتم بالله أم الناس؟ جنة: الله تعالى يا أمى، أرادت الأم أن تعلم جنة أصول دينها بشكل غير مباشر ومن خلال حكاية طريفة.

سلبية القصص الشعبية

أما قصة «ذيل الفأر» وهى قصة -كما تقول الكاتبة- كانت عندى من قصص دار المعارف، وهى قصة شهيرة كانت الجدات تحكيها لنا ونحن صغار ويبدو أنها قصة مأخوذة عن التراث الشعبى، وهى قصة «الفأر مقطوع الذيل» الذى دخل مخزن البيت وراح يأكل من الجبن والعسل وارتطمت رجله بجرة فتهشمت فتنبهت القطة حارسة المخزن لوجوده وهجمت عليه وقطعت ذيله، فراح يتوسل لها كى ترد له ذيله فطلب منه أن يأتى لها بالحليب، فذهب إلى الجاموسة التى طلبت منه البرسيم كى تعطيه الحليب، فذهب إلى الفلاح كى يحصل على البرسيم، فطلب منه أن يذهب إلى الجزار كى يجلب له قطعة لحم لطعامه، قال له الجزار لكى أعطيك قطعة لحم لابد أن تحضر لى بعض الأرغفة، فذهب إلى الخباز الذى طلب منه أن يساعده فى العمل كى يمنحه الخبز، فساعده فى العمل وأعطاه بعض الأرغفة، فجرى إلى الجزار الذى أعطاه قطعة من اللحم وقدمها إلى الفلاح الذى أعطاه



> حملت الحواديت الكثير من القيم الجميلة التى حرصت الكاتبة منذ البداية أن تتضمن حواديتها كى تعلم أبنائها وتنشئهم على الأخلاق الحميدة

البرسيم، الذى قدمه إلى الجاموسة التى أعطته اللبن، والذى أعطاه للقطة فأعادت له ذيله، وأصبح الفأر صديقًا لها..

وهذه القصة رغم أنها مسلية إلا أنها ترسخ لقيمة سلبية وهى قيمة أن كل شىء فى الحياة بمقابل، فلا يقدم الإنسان شيئًا بغية ارتضاء وجه الله.. وهذه من مساوئ القصص التى تستلهم من التراث، والتى تستوجب أن يتدخل فيها الكاتب بما يجعلها صالحة كى تقدم إلى الطفل.

أما حدوتة «بتول وصوت الرياح» فبتول كانت تخاف من صوت الرياح حينما يهل فصل الشتاء، ولكن أمها بدأت تشرح لها أهمية الرياح وأنها لا تخيف، واقترحت عليها أن تضع السماعات فى أذنيها وتغمض عينيها وهى تستمع إلى القرآن الكريم، ولا تركز فى صوت الرياح فاطمأنت ونامت، ولما صحت فى الصباح، شعرت بالاطمئنان وأنها أصبحت لا تخاف من صوت الرياح، ولا من المطر الذى يعطينا الماء لرى الأراضى الزراعية حتى يكبر الزرع ونعيش عليه، وكذلك يشرب منه الإنسان والطير والحيوان، وبدأت تستمتع بالمشى تحت المطر، وهذه القصة تعليمية أرادت الأم الحكاءة أن تعلم من خلالها الطفلة بتول قيمة المطر والمياه، وهى نعم من الله منحها إلى عباده لتيسير الحياة.

مضت الكاتبة على هذه الوتيرة فى جميع الحواديت التى كتبتها فى هذا الكتاب، فعالجت موضوع التمييز على أساس اللون فى قصة «سهيلة وصديقتها» السمراء، وفى قصة «يحى وقضية فلسطين» التى تحكى قصة اليهود واستيلائهم على فلسطين، وبداية من خيانتهم لسيدنا موسى بعبادة العجل، ثم قتل الأبرياء بغير ذنب، واضطهادهم لعيسى وصلبه، وإقامة مجزرة صابرا وشاتيلا وغيرها من المجازر، وهذه الحدوتة بها بعض المثالب التى تؤخذ عليها، فهى لم تتخذ الشكل القصصى المعروف والذى يحمل حبكة، ولكنها مجرد سرد، علاوة على قسوة الصور المصاحبة للحدوتة، وبها مناظر للقتل، والدم، والضرب بالطائرات والصواريخ، والقنابل وغيرها من مشاهد العنف، التى يصعب أن نقدمها لأطفالنا بهذا الشكل.

وكذلك حدوتة «يوم فى الجنة مع سالى» وهى تعرف الأطفال أن الجنة بها أشياء جميلة وفيها كل الألعاب التى يحبون أن يلعبوا بها..

وحدوتة «يويو والخروف» فقد كره يويو أكل اللحوم عندما رأى من يذبح خروفًا فى الشارع ويسيل منه الدم، ولكن الأم حاولت أن تصحح له المفاهيم، فقصت عليه قصة سيدنا إبراهيم وابنه إسماعيل، هذه القصة المعروفة والتى امتثل فيها الابن لأمر الأدب وأطاعه وقبل أن يذبح، لولا أن فداه الله من فوق سبع سماوات بكبش عظيم.. وهى قصة تعلمنا طاعة الوالدين التى هى من طاعة رب العالمين.

إن الكاتبة نهى عاصم تجيد الكتابة للأطفال لسن ما قبل المدرسة، لغرس بعض القيم الدينية والأخلاقية والسلوكيات السوية فى نفوس هؤلاء الصغار.. إنها تكتب بعفوية مثلما تحكى.. وأعترف أننى وجدت فى هذه الحواديت المتعة، والمعلومة، والجمال.

الشرارة التى انطلقت من «بيت الجاز» لتحرق مجتمعًا بأكمله

«الكتابة النِسويَّة»، و«أدب المرأة»

شاع فى التداول النقدى العربى فى سبعينيات القرن الماضى مُصطلح «الكتابة النِسويَّة» والتى يُطلَق على كاتبها (فيمينيست)، وهى الكتابة التى تتناول قضايا المرأة، سواء كان كاتبها رجل أم امرأة، وهى تختلف عن مُصطلح «كتابة المرأة» أو «أدب المرأة» الذى يشير إلى كل ما تكتبه المرأة، بغض النظر عن نوعية موضوعاتها، وهو يرتكز على التمييز الجنسى للكاتب.

رضوى الأسود

وقد شهدت فترة تسعينيات القرن الماضى ما أُطلِق عليه فورة «الكتابات النِسويَّة»، وقد استُخدم هذا المصطلح بكثرة فى النظريات الأدبيَّة الحداثيَّة وما بعدها، ولا يزال يثير إشكاليات عديدة حتى الآن، حيث إنه حقل أدبى جديد (نسبيًا) داخل حقل الأدب العربى المعاصر، تأرجَح بين القبول والرفض.

بينما التصورات النقديَّة التى تناولت «أدب المرأة» أو «الأدب النسائى»، على الرغم مِن أنها تميل إلى رفض المصطلح نفسه؛ لأنه يُجزِّئ فِعل الإبداع، إلَّا أنها تقرُّ بأن هذا النمط مِن الكتابة، له مِن الخصوصية ما يجعل منه ظاهرةً مُتميِّزةً فى حقل الإبداع! وعلى الرغم مِن حجم الاختلاف فى تحديد هذه المصطلح ومفهومه، فقد اتضح مِن خلال تلك التسميَّة، حضور أدب مُسمَّى باسم المرأة، نظرًا لأن هناك مَن اعتَمَد فى تحديد أصول هذا المصطلح على الفارق الفسيولوجى؛ إذ يرى أن الرجل عندما كان يكتب، كان وحده، وبدخولِ المرأة إلى الساحة التى كان يحتكرها لنفسه، اعتُبِرَت جنسًا مختلِفًا عنه، فوُصِفَ أدبها بـ«أدب المرأة»، ليُفهَم أن ما سِواه هو للرجل.

فى حقيقة الحال، قوبِلَ المصطلحان بهجوم شديد ونفى أشد مِن كُتَّابه؛ الأول، لأنه يتم فهمه وتداوله من باب التهكُّم والسُخرية؛ فهو «كتابة ذاتية»، و«نظرة سطحية للعالم»، و«رؤية قاصرة»، و«انغلاق على الذات». وهى نظرة استعلائيَّة ذكوريَّة ترفضها الكاتبة المرأة بشكلٍ قاطع، إذ إن تلك الكتابة، الحقيقى منها، يظهر - بشكل واضح أو ضمنى - أن وراء كل امرأة مقهورة، رجل مقهور، وخلف الاثنين سُلطة مجتمعيَّة وسياسيَّة ودينية تقهرهما معًا، وفى ذلك النوع من الكتابة ثمَّة تعرية وفضح لمشكلاتِ المجتمع، وحديث عن المسكوت عنه، وطَرح للكثير من الأسئلة الوجوديَّة، كما أن هناك فلسفة تبطن العمل ككل، وهى ليست ضحلة كما اعتاد الرجل النظر إليها، لأنها ليست مُحاكَمَة للرجل، بقدر ما هى مُحاكَمَة للمجتمع الذى مَنَح للرجل سُلطة كاملة فى محاكَمَة المرأة والتنكيل بها وإهانتها، بل قد يصل الأمر لقتلها إن أقدَمَت على فِعلٍ، كان الرجل شريكًا أساسيًا فيه، بل إنها تُحاسَب على جُرم انتهاك الرجل لجسدها وإنسانيتها رغمًا عنها، بينما لا يجرؤ أحد على المساس بالرجل، مُرتَكِب الجُرم! وفى تلك الكتابة التى عادة ما تُقابَل بالهجوم والتحقير من قِبَل الرجل (ليس العادى فقط، بل المثقف والناقد بالمثل)، لا تتغافَل الكاتبة عن إلقاء



نورا ناجى

الضوء واللوم على المرأة، بصفتها مَن ساهَمَت فى تلك الثقافة، وظلَّت مُحافِظَة عليها، حاميةً لها، لأن المرأة بالفعلِ هى أكبر عدو للمرأة، بتشرُّبها الكامل لِما زرعه الرجل فيها منذ نهاية العصر الأمومى، وحتى الآن.

أما بالنسبة إلى المُصطلح الثانى، فهو يُبطِن أيديولوجيا ذكوريَّة تمييزيَّة، لا يصحُّ العمل بها عندما يتعلق الأمر بشىء اسمه «الأدب»، أو «الإبداع»، أو «الكتابة»، والتى هى مشروع إنسانى بالدرجةِ الأولى، بغض النظر عن كاتِبه، سواء كان رجلاً أو إمرأة.

لماذا الكتابة عن المرأة؟

«لماذا تظل المرأة تكتب عن نفسها وعن مشاكلها، ألا توجد مشكلات أخرى فى المجتمع؟!». سؤال طالما نسمعه، طوال الوقت من الرجل المثقف، قَبل الرجل الجاهل. والإجابة برغم سهولتها، فهى تغيب عن الكثيرين: «مشاكل المرأة هى انعكاس حقيقى لمشاكل المجتمع، وحلها هو حل لمعضلته ومأزقه».

وطالما ظلَّت المرأة تعانى من الموروثات البالية، والمجتمع الأبوىّ، وطالما ظلَّت مشاكلها فى الصدارة، وطالما ظلَّ القانون عاجزًا عن حمايتها بتشريعاتٍ قوية وصارمة، وطالما ظلَّت المرأة تُعامَل كقاصر تَجِب الوصاية عليها من الرجل العاقل، كامِل الأهليَّة، وطالما ظلَّت ملكية خاصَّة للرجل، وطالما يتم انتهاك خصوصيتها، واستِباحة جسدها، ودعس آدميتها، وتجاوز حقوقها بشكلٍ يومى من الجميع؛ بداية من المارين فى الشارع، وحارس البناية، وبائع الخضر والفاكهة، وعامل الدليفرى، ونهاية بأبيها وأخيها وزوجها، وطالما ظلَّت عاجِزة عن نيل أبسط حقوقها كالميراث، أو الطلاق، أو حتى رَفض الخِتان، فالكتابة عن المرأة وقضاياها ستظل هاجِسًا مؤرِّقًا للمرأة، بل ستظل تلك الكِتابة واجبًا على الكاتِب الرجل، قَبل الكاتِبة المرأة.

الحرية والديمقراطية والمساواة تتحقق



حين يتم رفع الظُلم عن الفئات المقهورة، حين لا يتم التمييز بين البشر بناء على الجِنس، وإلى ذلك الحين سوف تظل المرأة تكتب عن مشاكلها وتطرحها دون خجل، أمام مجتمع لا يَخجَل مِن ممارَسة قهره وتسلُّطه عليها.

بنية السرد، واللغة، والشخوص في «بيت الجاز»

في رواية «بيت الجاز» لنورا ناجي، والصادرة عن دار الشروق هذا العام، المكان هو البطل الأساسي، بمثلثه المكوَّن من أضلاع ثلاثة، هم: كوبانية الجاز وبيت الجاز، ومستشفى الجذام، والمقابر. مكان قاتم يُلقي بظلاله على جميع الشخوص، ويتحكَّم بمصائرهم. مثلث ملعون بالفقر والجهل والمرض والموت، ثقب أسود يبتلع الأبطال بداخله، يجذبهم إلى الأسفل (أكثر تعبيرات نورا استخدامًا في الرواية). شخوص مُهَمَّشة، باهتة الملامح، تعيش على حافة الحياة، فاقدة للرؤية والأمل. خلاصة القول: هم جثث متحركة. اتَّبعت نورا تقنية الـ«ميتاسَرد» بتبنيها لحكاية داخل حكاية، ورواية داخل أخرى، وكذلك في مَشهَدِيَّة السَرد، إذ نجد تداخلات عديدة بطول المشهد؛ من صوت بائع متجوِّل، ولَعِب أطفال، وصراخ نِسوة، وعِراك رجال، ونُباح كلب، وثُغاء خِراف، بل وحتى اللَعِب بثنائيَّة الضوء والعُتمة، في كتابة تُحيلنا بشكلٍ ما إلى كتابة السيناريو. كتابة الرواية لم تكن بالسهلة، وإن بَدَت - إلى حدٍّ ما - سِلِسة في قراءتها، فهي شديدة التعقيد في بِنيتها، وأجدني أتساءل كيف أمسكت الروائية بخيوط الحكايات الثلاث وأبطالها بتلك البراعة من البداية إلى النهاية؟! وقد تراوحت اللغة بين الشاعريَّة، ولُغة الشارع الفَظَّة، فأتت صادقة، متماهية مع الأبطال وخلفياتهم. الرواية المُكوَّنة من فصول قصيرة، والتي يسردها راوٍ عليم، تتداخل معه أصوات عِدَّة للأبطال، تحكي عن ثلاث نساء مأزومات؛ رضوى، الروائية التي تعاني مما يعاني منه الكاتِب بشكلٍ عام، ومِمَّا تُعاني منه الكاتِبة في الوسط الأدبي بشكلٍ خاص؛ من متلازِمة الورقة البيضاء، وإشكالية البحث عن موضوع جديد، والخوف من نضوب الأفكار، ومن الوحدة المفروضة على الكاتب، وضرورة مجاملة الجميع حد النفاق أحيانًا كثيرة، والتيه بين شخصية كان يَرغَبها وبين ما فُرِضَت عليه، وأزمته الوجودية وأسئلته الفلسفية، وعقله الذي لا يكف عن التفكير، والقصص العاطفية المبتورة، ومعاناتها مع تناقُض وازدواجيَّة الرجل المثقَّف، الموصول بذكوريته حتى النُخاع.



تلك الكاتبة التي تحاول التغلُّب على كل ذلك بكتابة رواية «خيالية» عن يُمنى، الطبيبة التي تعيش قصة زواج باردة، عاديَّة، تدفع فيها ثمنًا باهِظًا للحظة ضَعفٍ وحيدة، وقصة أخرى «واقعية»، ترتكز على حادثة حقيقيَّة وقعت في طنطا، تم فيها إلقاء طفل حديث الولادة من شباك مستشفى، تحاوِل فيها استنباط واستكشاف ما وراء الحَدَث، تحاوِل فيها البحث عن الأم، عن المُسَبِّب الرئيس لذلك الفِعل الآثم، فتتولَّد حكاية الطفلة مَرمَر، التي تم الاعتداء على براءتها، لنكتَشف في النهاية أن الشخصيات الثلاثة هم شخصية واحد، وأن يُمنى و مَرمَر انعكاسات لرضوى وتشظيها، صور لخيباتها، وقهرها، وإحباطاتها، وانتهاك جسدها.

تتشابك خيوط البطلات الثلاث، وتتطابَق الأحداث إلى حد كبير، فالبطلات الثلاث تَحملن من رجالٍ غير مسئولين، عابرين، لا يُجِدن سوى الهروب، وعليهن التعامُل وحدَهُنَّ مع تلك المشكلة، أو تلك الفضيحة التي تحملها دومًا المرأة بمفردها، فخطأ المرأة - بعكس الرجل - لا يُمكِن مُداراته، كما لا يُمكِن التسامُح معه، لحظة دفء خاطفة، لحظة استسلام جسد امرأة لرجل، تظل المرأة تدفع ثمنه بطول عمرها، بينما يتعامل الرجل مع تلك اللحظة وما خَلَّفته بلامبالاة وخِفَّة وإنكار، ففي النهاية جسد المرأة هو ما يدفع الثمن، وقد يكون الثمن حياتها!

رواية إنسانيَّة، وكفى!

رواية «بيت الجاز» ليست حكاية عن النساء ومآسيهن، بل هي حكاية مجتمع بائس، يعيش بكامل تناقضه، مُتآلِفًا مع أمراضه، مُتشبثًا بماضيه وموروثاته، غارقًا في جهله، وهي بالمثلِ حكاية الإنسان المأزوم (رجل أو امرأة)، المُفتَقِد لأقل مقومات السعادة، المحروم من إنسانيته، ومن حقه في عيش حياة كريمة، فلم تكن الضحايا من النساء فقط، بل هناك أيضًا ضحايا من الرجال؛ فشخصيات مثل زيزو، ووالد مرمر، ووالد رضوى بالتبني، هم شخصيات تعيسة، مهزومة من الداخِل، فاقدة القدرة على منح الحب والأمان، وشخصية الكاتب الذي أحبته رضوى هو ضحية المجتمع الأبوي وازدواجيته، وبالضرورة والد يُمنى، وعُنفه غير المُبرَّر هو نتيجة لعنفٍ مورِس عليه قبلًا.

كما أنها رواية لا تكف عن طَرح الأسئلة؛ عن الوجود، وحقيقة الموت، والحب، والرغبة، ومشاكل الطفولة، وعن السياسة والمجتمع، وعلاقة الأمومة والبنوة، وكيفية إحساس المرء بهما وتفاعله معهما، كما تتحدث بكل شفافية عن الكتابة، وجدواها، وما تفعله بصاحبها، وكيف أن الكاتب ينسى ويتذكَّر بها، وكيف أنها تملك تلك القدرة المُذهلة على إسعاد الكاتب وتعاسته!

الكتابة الحَقيقيَّة

الكتابة هي صوت من لا صوت له، صوت المُهَمَّشين والمقهورين في كل زمان ومكان. والكتابة الحقيقيَّة التي تتحدى الزمن هي الكتابة الحُرَّة، التي يُقدِم عليها كاتب متمرِّد، قادر بقوة وثقة على تعرية المجتمع، كتابته تتحدى القيود والقهر، تكسرهما، والكتابة النِسويَّة - الحقيقي منها - من أجرأ الكتابات، وأكثرها تَحَدِّيًا وقوة، إذ تُقَدِّم الحقيقة للقارئ كما هي، عارية، دون رتوش أو تجميل، وبالتالي تُقَدِّم الرجل كما هو في الحقيقة (أب، أخ، زوج، ابن)، والمجتمع كما هو في الواقع، دون تورية أو إخفاء، دون طمس، بل نَبش فعلي في جِذر المشكلة، وإلقاء ضوء كاشف على ما يتجنَّبه، ويَخجَل منه، ويُنكِره الجميع.. رجالًا ونساءً.

بلاغة النص الموازى فى «شروط الوردة»

مفهوم النص الموازى

«النص الموازى» هو الترجمة العربية الأكثر قبولًا لمصطلح Paratexts وقد وضع هذا المصطلح الناقد الفرنسى جيرار جينيت G. Genette الذى يكتب النقاد المغاربة اسمه جونيت، وأحيانًا جونات، وهو ناقد من المؤسسين لنظرية السرد Narrative theory وخاصة فى كتابه «خطاب الحكاية».

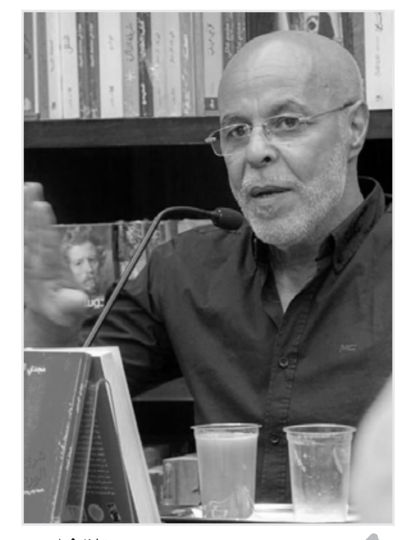
ولقد وجد بجانب مصطلح النص الموازى مصطلحات: «النص المصاحب» أو «النص المحيط» و«عتبات النص» وهو المصطلح الأكثر شهرة، و أخيرًا «النص الحافّ» Epitexte، وأصلها جميعًا «النص الموازى» وما يسمى أيضًا خطاب الميتالغة Meta Language ، ويقصد بها ما هو خارج غلاف الكتاب من شروح وتعليقات وأحاديث للمؤلف (راجع دراسة رصينة لمحروس القللى فى مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع. ٣١ ج٢ بعنوان «النص الموازى وخطاب الميتالغة فى ملحمة السراسوة»)، وبذلك يكون النص الموازى هو كل ما يحيط بنص الكتاب من زوائد ومتعلقات مثل العنوان وصفحة العنوان والغلاف الخلفى وكلمة الناشر والإهداء والعناوين الداخلية والملاحق والصور والهوامش.. إلخ، أما ما أدلى به المؤلف من أحاديث وما دار حول الكتاب من مقالات ونقاشات، وكلها تكون خارج الكتاب، فهو الذى يحمل اسم النص الحافّ، وهو خطاب الميتالغة.

د. إبراهيم منصور

عنوان الكتاب

اعتدنا أن يضع المؤلفون للأعمال القصصية، خاصة المجموعات القصصية عنوان قصة وإردافها بعبارة وقصص أخرى، كما فعل كثير من الكتاب العرب، مثل سعد مكاوى الذى كتب «شهيرة وقصص أخرى» وكذلك فعل الكتاب الأوروبيون على مدى زمنى طويل، مثل «الباب وقصص أخرى» لـ «فيرناندو بيسوا»، ثم تغيرت هذه الطريقة ليختار الكاتب عنوانًا لمجموعته القصصية إما باختيار عنوان قصة واحدة والاكتفاء به، أو اختيار عنوان يبتكره الكاتب غير متقيد بعناوين القصص، وقد اختار المؤلف مجدى القشاوى أن يجعل من قصة «شروط الوردة» عنوانًا لمجموعته القصصية المنشورة فى نهاية عام ٢٠٢٤ فى «دار العين» بالقاهرة.

واختيار الكاتب لهذه القصة لكى يجعلها علمًا على الكتاب يعطى رسالة إما بأن هذه القصة هى الأطول أو هى الأقدم (لا يوجد تواريخ للقصص) أو هى الأكثر تمثيلًا للقصص، وهنا أجدنى أقول إن هذه القصة بعنوانها لا تشير لشىء محدد لا مكانيًا ولا زمانيًا، لكنها تشير لجانب بلاغى مهم فى



مجدى القشاوى

كتابة مجدى القشاوى وهو «الاستعارة».

«شروط الوردة» استعارة، حيث تمثل الوردة كائنًا عاقلًا له شروط، شروط لكى يوافق أو يرفض، أو شرط لكى يعطى أو يمنع، والقصة التى وردت بها العبارة - الاستعارة، هى قصة مروية بضمير المتكلم «أنا» وهى مثل قصص أخرى فى الكتاب تحكى طرفًا من حياة الكاتب، ولكن الإشارة التى تعطيها هذه العبارة المصوغة بلاغيًا فى هيئة استعارة هى أقرب إلى مستوى البلاغة فى الكتاب أكثر مما هى إشارة إلى «موضوع» الكتاب وشخصياته وفضائه المكانى.

الغلاف

يحمل غلاف كتاب «شروط الوردة» عدة ملامح، تتضافر جميعًا لتعطينا واجهة مكتملة التصميم عن الكتاب الذى يشبه بناءً له باب أو بوابة وله واجهة عريضة، فى هذه الواجهة العريضة هناك لون الحائط وهو اللون الأزرق الذى اختاره المصمم الفنان «حسين جبيل».

ويقول النقاد الذين أسسوا لنظرية «النص الموازى» وأهمهم جيرار جينت، أن الناشر له دور مهم فى صنع هذه النص الموازى، ويسمى «النص الحافّ النشرى The Publisher’s Epitexte»، هنا نجد أنفسنا أمام معضلة نوع التدخل الذى يقوم به الناشر فى مصر والبلدان العربية عمومًا، مقارنة بدور الناشر فى أوربا وأمريكا.

من الواضح أن «دار العين» وهى ناشر هذا الكتاب لديها مصممون للكتب، لذلك سنجد أن غلاف كتاب «شروط الوردة» به رسم على الغلاف الأمامى، وكلمة على الغلاف الخلفى الذى سوف نتحدث عنه فيما بعد، أما الغلاف الأمامى فقد وضعت عليه صورة هى رسم لوجه امرأة، ثم تشكيل حروفى يمكن قراءة السطر الأول من هذا التشكيل وفيه «علموها وهى صغيرة كيف تحفظ الحياة، تحفظها فى الأغنام التى ترعاها» (ص ١٦٧-١٦٨) وهذا النص مقتبس من قصة «جملا» وهى أطول قصص المجموعة، وربما

كانت أهمها من وجهة نظر الكاتب والمترجم أحمد عبد اللطيف الذى نشر عنها مقالًا فى جريدة «أخبار الأدب» (الذاكرة إذ تحارب النسيان، ع.١٦٤١، ٥ يناير ٢٠٢٥).

إن «جملا» فى القصة التى تحمل اسمها، هى امرأة بدوية يحكى الراوى قصتها المؤسية كما حكى قصص كثير من النساء فى كتابه، ولكن هذه القصة أتت على حياة «جملا» من أولها إلى آخرها، فعرفنا أنها عانت فى حياتها وصدمت، وتحملت، وأخيرًا ماتت وحيدة بعيدًا عن الأهل على حفافى القرية التى عاش فيها الراوى وعرفها، ماتت فى سن الخامسة والخمسين، لذلك رسمها الفنان حسين جبيل ذات شعر أبيض ونظرة عميقة فيها حزن، ووضع صورتها بجوار النص الذى اختاره بعناية من القصة التى تحمل اسمها ذلك الاسم الفريد الذى يلفت النظر لغرابة الصيغة التى ورد بها فلا هو «جملة» مؤنث جمل ولا هو جميلة الاسم المؤنث المعتاد، ولكن الغرابة فى صيغة الاسم ليست إلا دليل على واقعية القصة فى حكيها لحياة امرأة بدوية، من بيئة فيها تقشف وقسوة، وقد عاشت تقاوم الظلم وانتهى بها الأمر وحيدة بعيدة عن بيئتها البدوية.

بعد ذلك وضع الفنان رتوشًا من الصعب تبينها، ولكن قارئ القصة سيجد فيها هذه العبارة: «..فى الإبرة والخيط ترتق بها ثوبها ونعلها وجرح الأغنام والأفواه التى تنز قيح الكلام» (١٦٨) ولقد جعل مصمم الغلاف هذا الخيط وتلك الإبرة تظهر هناك على يسار الغلاف من أعلى، فكأنه اتخذ من قصة «جملا» وحدها التيمة الأساسية للواجهة التى صنع منها الكاتب بناءه القصصى، ونحن لا نعترض أبدًا على هذا الاختيار الموفق والسديد.

كلمة الناشر

ما يزال الشك يحيط بدور الناشر والحدود الفاصلة بين عمله وعمل المؤلف، و«دار العين» أصبحت من الناشرين الذين ينافسون على مكان الصدارة لذلك أصبحت الكتب الصادرة عنها تحمل خاتمًا يدل على التميز وهو المربع الذى كتبت فيه عبارة «جائزة الشيخ زايد للكتاب» (٢٠٢٣) حيث حصلت الدار على الجائزة المرموقة التى تمنحها دولة الإمارات العربية المتحدة.

والكلمة التى وضعت على الغلاف



الخلفى للكتاب هى نص طويل يبلغ ما يقارب ١٨٠ كلمة مقتبس من قصة «ينسحبون من العيون» وهى القصة التى اختارها الكاتب لتكون فى صدارة الكتاب، وقد جاء النص المذكور فى صفحتى ١٦ و١٧. لا أستطيع أن أجزم أن هذا النص من اختيار الكاتب نفسه أو من اختيار الناشر، لكن الذى جرى أن كل من كتب مقالًا عن الكتاب نقل هذا النص، هل كان ذلك لغرابة الوصية الطويلة التى قالها رجل، مهنته مهندس، التقى بالراوى صدفة وقضى معه نصف نهار؟ أم لإعجاب الكاتب نفسه بنصه الذى صاغه فى دفقة واحدة كما لو كان إلهامًا؟ ولكن ما عجبت له هو أن النص يحذر من الرقة والود والتراحم مع البشر والحيوانات سواء بسواء، مع أن الكتاب فى مضمونه يقوم على الود والتراحم ومحاولة ردم الفجوة بين المتسلطين وضحاياهم، إن كتاب «شروط الوردة» هو كتاب عن المرأة، ينتصر لها ويواسيها ويؤكد على قوتها من ناحية وهشاشتها من ناحية أخرى، لذلك كان النص المختار على غلاف الكتاب مغايرًا لفلسفة القصص المذكورة فى الكتاب فى عمومها.

الإهداء

وضع الكاتب إهداء فى الصفحة الأولى من الكتاب ونصه «إلى أخى وصديقى/ ماهر القشاوى امتنانًا لوجودك فى حياتى» ونحن لأننا نعرف من هو ماهر القشاوى يمكن أن نقول إن الكاتب أهدى الكتاب فعلًا لشخص مرتبط بحياته الثقافية والإبداعية والشخصية على نحو يلحظه الأصدقاء المشتركين لكليهما، كما أن الكاتب لم يفته الإشارة إلى أخيه داخل النص، ففى قصة «أخضر» يقول الراوى: «فى طريق عودتنا حكى أخى عن جذور نبات البامبو التى تقبع تحت الأرض لثلاث سنوات، وما إن تكتمل وتبدأ الساق فى الخروج للنور لا يوقف نموها شىء، تصعد حتى يمكن مشاهدة فعل النمو بالعين المجردة» (ص ١٥٨) هنا نلاحظ أن الاقتباس، جاء موافقًا لطبيعة هذا الشقيق الذى هو طبيب عيون نشر عدة مقالات فى مجلة الهلال، وترجم بعض النصوص القصصية، وكان عضوا فى لجنة الثقافة العلمية بالمجلس الأعلى للثقافة، إن هذه القراءة للإهداء تفتح المجال لمعرفة شخصية أخرى فى حياة المؤلف هو شقيقه الدكتور ماهر القشاوى.

كلمة التعريف بالكاتب

وضع الناشر كلمة تعريف بالكاتب فى نهاية الكتاب أفاد فيها عن اسمه الثلاثى ومكان ولادته ومهنته، وأشار إلى عمله بالصحافة ثم إلى عمل آخر سوف يصدر له، بعنوان «فتاة تقف فى إطار مستطيل» ليكون العمل الثانى بعد «شروط الوردة» لكن هذه الكلمة لم يرد بها تاريخ ميلاد الكاتب، ولا أسماء الصحف التى عمل بها قبل أن يتفرغ لمهنة المحاسبة، ولا ذكر عناوين الأفلام التى كتب لها السيناريو كما ذكر فى تعريفه بنفسه، فهذه المعلومات الدقيقة التى أهملها الكاتب تدل على أن الناشر ليس له مقاييس ومعايير لما نسميه التعريف بالمؤلف، ولأننا نعرف أن المؤلف قد تخطى الستين، وأن هذا أول كتبه، فكان من المفيد أن نعرف الصحف التى كتب فيها والسيناريوهات التى كتبها للأفلام، لأن ذلك يعطينا خيطًا قد يفيد فى فهم الكتاب، كما أعطتنا سائر المعلومات والصور والبيانات التى حللناها ضوءا ولو قليلًا لفهم الكتاب، بل إن بعض هذا التحليل قد دخل فى مجال «بلاغة النص» حسب نظرية «النص الموازى».



عبد الرحمن الطويل

شاعر وباحث

رمضان.. الاحتفال من رحم العبادة

بقدر ما مثَّل شهرُ رمضان موسمًا للعبادة بما اختُصّ به من الصيام والقيام وقراءة القرآن، فقد مَثَّل مَوسمًا احتفاليًا تجمّعَت فيه أشكال عديدة من الاحتفالات الدينية والدنيوية، حتى اكتسب الشهر طابعًا كرنفاليًا توارثتهُ الأجيالُ وازدادت طبيعتُه كثافةً وحضورًا مع كل جيل.

لا يمكن الفصل بين العبادة التى أوجَدت خصوصية الشهر والاحتفالات الكثيرة التى شكّلت هويّته. ففريضة الصيام، بما اشتملت عليه من مشقة الامتناع عن الطعام والشراب طول النهار، فرضَت على مجتمعات المسلمين تطوير عادات غذائية واجتماعية تُعينُهم على التَّقَوِّى على هذه المشقة بدنيًا ومعنويًا، كاستدعاء أصناف الحَلوَيات والعصائر والمُقبّلات، وكتخصيص أطعمة للسحور تُعين الإنسانَ على تحمُّل الجوع والعطش معظم نهاره، وكاجتماع العائلات على موائد الإفطار مع ما يلزم هذه الولائم من الكرَم وتكثير الأصناف. وامتدّت هذه الطبيعة الاحتفالية إلى الأسواق التى بات فرضًا عليها أن تحتشد بأصناف الأطعمة الرمضانية خلال النصف الأخير من شهر شعبان لتُنصب السرادقات والفرشات، ويروج البيع والشراء والربح.

وهكذا نرى أن الشهر الذى اختُص بعبادة الامتناع عن الطعام بات كرنفالًا للطعام، ليس غفلةً عن الحكمة من الفريضة، ولا سرَفًا وبذخًا وإن كان بعض الناس واقعًا فيهما، وإنما لما فرضته طبيعة الفريضة من الحاجة إلى تعويض مشقّتها والاستعانة عليها خلال الليل.

وعبادة القيام فى المساجد التى اختُصّ بها أحيَت الليل الذى كان وقتًا للهدوء والإخلاد إلى البيوت، وفرضَت مظاهر احتفالية تطورَت عبر القرون، بدءًا من إضاءة المساجد والمآذن بالقناديل والسُّرُج، والتى تطورَت لتشمل إضاءة الشوارع والدروب لخدمة السائرين إليها، وشيئًا فشيئًا أصبحَت الإضاءة عادة رمضانية، حتى اختص رمضان بأنواع من القناديل باتت فى ذاتها دلالةً على الاحتفال وحملَت أخيرًا اسم (الفوانيس)، وباتت تُعلّق فى الشوارع وتُجلب إلى البيوت للاحتفال بالشهر الكريم، وخُصصت الصغار منها لملهاة الأطفال تحبيبًا لهم فى رمضان وعباداته، ثم تفنّن الناس فى صناعتها حتى بات لها أسواق معروفة فى القاهرة القديمة، وتَنافس التجار فى تحديثها بما يُدخلون عليها من الموضات كل عام.

والتقت صلوات القيام الجهرية مع عبادة ثالثة هى قراءة القرآن الذى أُنزل فى رمضان، لتفرضا تطوير فن التلاوة وتُقدما إلى الصدارة أصحاب الأصوات الحسنة والمتفننين فى أساليب التلاوة، ليزيّنوا الليل بالقرآن فى المحاريب والمقارئ والسرادقات. ويبدو أن لعادات رمضان أثرًا أساسيًا فى تطوير فن التلاوة فى مصر عبر التاريخ وصولًا إلى شكله الحالى، فلدينا أخبار عن اجتماع القراء والمُنشدين فى رمضان فى قصور الطولونيين والفاطميين لإحياء ليالى الشهر الكريم باحتفالات مخصوصة ذات تراتيب معروفة، وعبر أكثرَ من ألف عام تأكدت هذه الطبيعة الاحتفالية لفنون التلاوة خلال شهر رمضان ووصلت إلى العصر الحديث بمظاهر متعددة، كان من أهمها دعوة الملك فاروق لقراء القرآن لتلاوة القرآن فى قصره خلال شهر رمضان، وكان القصر يُفتح للناس للاستماع إلى القراء، كما كانت الإذاعة تنقل هذه التلاوات إلى الجماهير فى بث مباشر، وقد وصلنا من تسجيلات هذه التلاوات عدد غير قليل للشيخ مصطفى إسماعيل والشيخ طه الفشنى.

وبعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ طوّرت وزارة الأوقاف أشكالًا أخرى لاحتفالات التلاوة مثل إقامة سرادقات كبرى فى المدن يُدعى إليها كبار القراء وتحضرها الجماهير، كسرادق عابدين الذى ظل يُقام حتى التسعينيات، أمام القصر الذى كان الملك يُحيى فيه الليالى قديمًا، وكدعوة القراء إلى المساجد الكبرى، وابتعاثهم إلى الدول العربية لإحياء ليالى رمضان فيها بفنون التلاوة المصرية.

ومع تطور برامج الإذاعة والتلفزيون لم يغفلا عن تخصيص فقرات احتفالية لرمضان من تسجيلات كبار القراء، فثبّتت الإذاعة عادة (قرآن المغرب)، وجعلت رمضانَ موسمًا معتادًا لإذاعة الحفلات الخارجية والتسجيلات النادرة، فيما لا تزال المحاريب فى رمضان فُرصةً ذهبية لكل ذى صوت حسن متقن لقواعد التلاوة ليقدم نفسه للناس ويُعلن عن موهبته، ثم يُحلّقَ من بعدها إلى آفاق أخرى.

هذه الطبيعة الاحتفالية المركّبَة التى فرضتها العبادات أولًا، وتطورَت عبر القرون فاتخذت مئات من الأشكال والمظاهر الاحتفالية، جعلَت رمضان فيما يبدو موسمًا احتفاليًا لكل شىء، وصولًا إلى ما عُرف بـ(الدورات الرمضانية) حيث كانت مراكز الشباب تُنظم دورات خاصة للعب كرة القدم خلال ليالى الشهر الكريم، وتَحوّله إلى موسم ثابت لعرض المسلسلات الجديدة فى السنوات الأخيرة، وفعاليات احتفالية كثيرة يُعلن عنها أرباب كل مجال فى مجالهم. ولئن باتت من كثرتها محل جدل الناس ونقد بعضهم، فإنّ فيها تأكيدًا لطبيعة الشهر نفسه، ودلالةً على عمق حضور الدين فى تشكيل المجتمعات، ومنحها حيواتِ دنياها ومواسم عيشها.

القارئ العدو واكتشاف الأسلاف بين طه حسين وعبد الفتاح كيليطو

«ومَن تأمّلَ أقوالِى رأى جُملًا
يَظَلُّ فيهنّ سرُّ الناسِ مشروحًا»

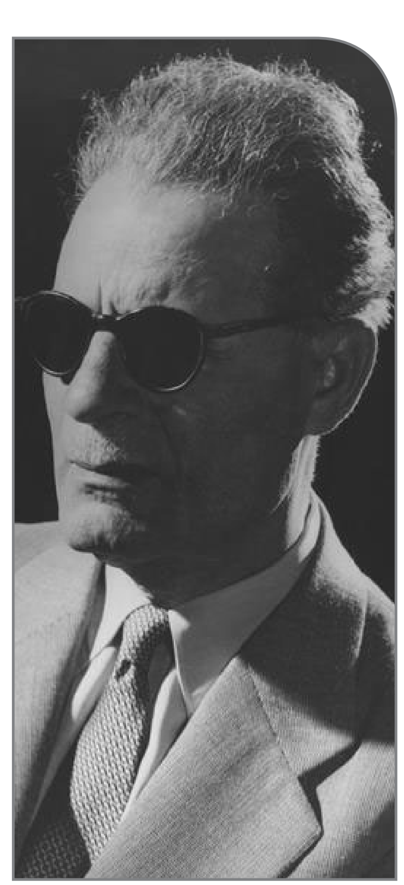
(المعرى: لزوم ما يلزم، ج ١)

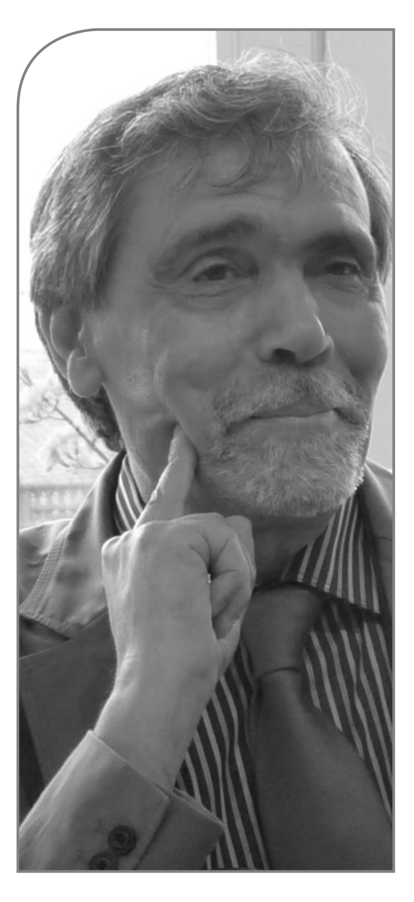
«إن على الشاعر أن يبحث عن الجديد، وأن يرتاد المجهول، إننا نريد ما دامت هذه النار تلهب الدماغ أن ننغمس فى لجة الهاوية أكانت جحيمًا أم سماءً، فى لجة المجهول من أجل اكتشاف الجديد».

(آرثر رامبو)

من الممكن (وبكل سهولة ويسر) استبدال كلمة (الشاعر) فى مقولة آرثر رامبو (١٨٥٤ - ١٨٩١) السابقة وأن نضع بدلًا منها كلمة (الناقد) ولن يتغيّر من الرسالة أو الهدف شىء؛ حيث الوظيفة الحقيقية للناقد منذ أن أرسى النُّقاد مفاهيم وأسس النقد، وفى الوقت ذاته بيّنوا سمات الناقد ومنهجياته(١)؛ هى البحث عن الجديد وارتياد المجهول، للكشف عن المخبوء، واكتشاف علاقات غير مكتشفة فى العمل الأدبى، الذى يظل دائمًا (كما يقول الدكتور جابر عصفور) «فى حاجة إلى مزيد من الكشف»(٢).

د. ممدوح فرّاج النابى


طه حسين


عبد الفتاح كيليطو

وهذه السّمة النقدية الفريدة لم تتحقّق فى كثير من النقاد فى الوقت الراهن، حيث صار الشغف بالارتماء فى أحضان النظرية الغربيّة، ومحاولة فرض أطروحاتها عنوة على النصوص كنوع من الترف والوجاهة النقدية المزعومة، فى غير مراعاة للسياقات التاريخيّة والثقافيّة والاجتماعيّة التى أنتجت فيها الفروض النظرية، واختلاف السياقات (التاريخيّة والثقافية والاجتماعية) التى أُنتجت فيها نصوصنا، فإنها تنطبق كليّة على الناقد المغربى عبد الفتاح كيليطو (من مواليد الرباط عام ١٩٤٥) الذى يؤسّس فى كتاباته إلى نظرية نقدية تتسم بالجدّة والابتكار؛ إذْ يمكن وصفها بالتخييل النقدى، وهذه النظرية تحضر باطراد فى نصوصه النقدية (والتخييلية)، وهى التى تكشف عن أصالة النقد والناقد فى آنٍ معًا، فكما يقول الدكتور جابر عصفور إن أصالة النقد والناقد «تأتى من قدرته على الإضافة الذاتيّة»(٣) إلى ما أخذ، أو ما اختاره من بين النظريات المتاحة فى أطرها التجريدية، وتحويل المبدأ العام فى النظرية التى اختارها إلى ما هو خاص على مستوى الممارسة التى تجعل من رؤيته النقدية

لهذا العمل الإبداعى أو ذاك متميّزة، بما لا يمكن إغفاله بالنظر إلى غيره من النقاد»(٤).

ومرجع هذا الاختلاف فى رؤيته النقدية، بل وتميّزه عن غيره من مجايليه؛ لإيمانه الشديد بمفهوم مغاير للقراءة يكشف به عن مخبوء النصوص وفى الوقت ذاته جمالياتها، وهو المفهوم الذى يطبّقه فى قراءاته للنصوص القديمة (الكلاسيكيّة) أو «الرفيعة»، وقد أشار فى لفتة خاطفة إلى أثر أستاذه الفرنسى فى المرحلة الجامعية «غابرييل بونور» الذى غرس فيه «إدراك خبايا الأدب، والاعتناء بالتفاصيل الدقيقة التى لا يمكن الالتفات إليها»(٥). فالحكاية عند كيليطو يمكن أن تُقرأ قراءتين: القراءة الأولى كما أطلق عليها «العادية» حيث تتمّ من اليمين إلى اليسار، أى من البداية إلى النهاية ( )، والثانية أطلق عليها «العالمة» وهى التى تُمكّنُ من ملامسة البناء السردى عن كثب، بل تجعلنا - حسب قوله -: «نعيد صياغة الحكاية بعد تفكيك مكوّناتها، وهذه القراءة تتمّ من النهاية إلى البداية، من اليسار إلى اليمين ( )، ومن سمات القراءة العالمة أنها «تحرّر القارئ من الوهم ومن المشاركة الوجدانيّة (على عكس القراءة العادية، حيث إن اللذة التى تمنحها القراءة العادية يدفع ثمنها القارئ بجريه وراء الوهم، فيفقد انضباطه، وتحكّمه فى نفسه، ومن ثمّ يعيش فترة استلاب) وترفعه إلى مرتبة تجعله يُشارك هذه المرة لا الشخصيات بل القائم بالسرد نفسه. كيليطو على حد تعبير عبد الكبير الخطيبى يقدّم لنا فى قراءاته وتحليلاته: «متعة مزدوجة، متعة قراءة هؤلاء الكتّاب، ومتعة قراءته هو بصفته ناقدًا أدبيًا، إنها متعة يقظة وماكرة: إنها الابتسامة المقلقة لهذا المحلّل»(٦).

ومن الفروق بين القراءتين كما يقول: إن «القراءة العادية يُسيطر عليها منطق العرضية بحيث إن الذهاب قد يتبعه رجوع أو عدم رجوع، أما القراءة العالمة فإنها تحت حكم منطق الضرورة بحيث أنها تبدأ بالرجوع وإذ ذاك لا مفرّ من أن يكون هناك ذهاب»(٧). لكن أيهما يختار كيليطو بكل تأكيد هو يختار «القراءة العالمة» أو «القراءة رافعة رأسها» بتعبير رولان بارت، فالنص عنده تكمُن أدبيته فى «غموضه وعدم وضوحه»؛ أو هو أشبه بالآلة الخاملة كما عند أومبيرتو إيكو؛ لذا يحتاج (من القارئ) إلى «مشاركة فى عملية تأويلية لكشف ما لم يقله المؤلف وتركه غامضًا»(٨)، وهو ما يعنى تطلّب قراءة متمهلة، فكل كلمة لها قيمتها وفضلها، ومن ثمّ القراءة العالمة التى تساعد فى أن يزاح عنها الغشاء الذى يجعلها غير منظورة، وبالتالى تثير الانتباه فجأة.



2

علاقة كيليطو بالتراث لا تغفلها عين القارئ، ولا عين الباحث المتخصّص كذلك، فهى علاقة وثيقة جدًا وممتدة، فهو يصف نفسه بافتخار هكذا: «أنا ذو تكوين كلاسيكى»، وهذه العلاقة يمكن التماسها أيضًا فى دراساته المتصلة بنصوص من التراث العربى النثرى القديم(٩)، وكذلك فى تأكيداته على أهمية دراسة التراث بكامله، كنظام لا كأجزاء، فكما يقول: «النظام إذا عزلت منه جزءًا ودرسته على انفراد فقد هذا الجزء ارتباطه الحميم بالأجزاء الأخرى، وفقد بالتالى دلالته»(١٠).

السؤال هنا: مَن الذى لفت انتباه كيليطو إلى الانشغال بالتراث؟ أو بالأحرى مَن وجهه لأن يُفكّك التراث كى يكتشف ألغاز التراث، وأسراره؟ فى حوار أجراه معه الباحث والمترجم روبن كريسويل، سأله عن رأيه فى الأدب الروسى المنتشر فى تلك الفترة فى منطقة الشرق الأوسط؟ فى سياق إجابته التى أظهر فيها عدم انجذابه لأعمال مكسيم غوركى، بسبب الرسومات، إذا به (دون أدنى علاقة، أو صلة بالموضوع) يتطرّق مباشرة إلى طه حسين ويقول بنبرة فيها إجلال وتقدير لمكانة هذا الرجل عنده هكذا: «كان لدى ضعفٌ (أو انجذاب شديد) تجاه طه حسين، فبفضله اكتشفتُ أن كلَّ شىء مطروح للنقاش، حتى كبار الكتَّاب الراحلين. طه حسين لم يكُن يَرحم، ولم يكُن يُقدّس أحدًا. حتى الأساطير لم تكُن بمأمنٍ منه. وللأسف لم يكُن بعد حسين ما يُثير الإعجاب، لم يعُد ثمّة المزيد من الأبطال. ولكن قراءته كانت تترك لدى انطباعًا بأننى أصبح أكثر ذكاء، وألمعية». وفى كتاب «فى جو من الندم الفكرى» (٢٠٢٠) يأتى ذكر طه حسين من جديد إلى جوار توفيق الحكيم، فى سياق الاحتماء والحصانة بهما، فهو يقرؤهما باللغة العربية وفى ذات الوقت ذهنه منصرف إلى الفرنسيّة.

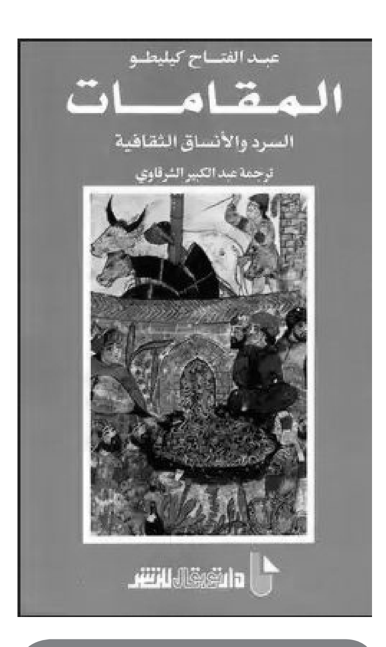
اختيار عبد الفتاح كيليطو لطه حسين ليس اختيارًا عشوائيًا، أو نوعًا من اللباقة فى الحديث، وإعطاء ذاته ومشروعه أهمية، وإنما يعكس - هذا الاختيار - تأثيرًا غير مباشر، وكذلك تقاربًا بين الشخصيتين حتى لو بدا غير واضح المعالم، لكن قارئ طه حسين وكيليطو المتفحص يلمس هذا التقارب، والمشتركات بينهما، فمن وجهة نظرى أن النقطة الأساسيّة التى تكشف سبب الانجذاب أو الضعف تتمثّل فى أن إحدى سمات الشخصيتين هى الغوص فى التراث، فقراءتهما للتراث لم تكن قراءة عابرة، أو سياحة خارجيّة (هامشية) فى المدوّنة التراثية لمجرد قراءة التراث أو الحصانة الفكرية بأنه قارئ للتراث، وإنما هى قراءة فاحصة ودقيقة؛ غرضها الأساسى تقريب هذا التراث للأجيال الجديدة

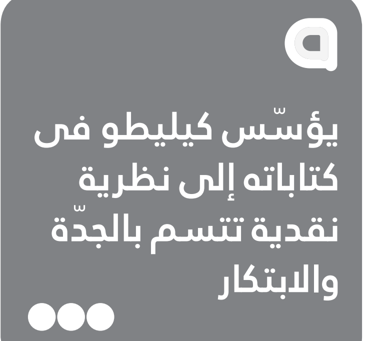


باكتشاف الدُّر والنفيس الكامن فيه، وكذلك مساءلته وفحصه.

فطه حسين لم يتعامل مع التراث العربى على أنه ما تركه السلف، ويجب تقديسه، والتسليم بكل ما جاء به، وإنما أخضعه إلى جهازه العقلى والمعرفى والنقدى، وقام بالتنقيب فى مدونته، وفى الوقت ذاته راح يُسائله، ويكتشف هويته، وجمالياته، وخصائصه، على نحو ما فعل «فى الشعر الجاهلى» (١٩٢٦)، و«حديث الأربعاء» (١٩٢٥) وتحديدًا الجزء الأوّل منه، حتى عندما قرأ كُتب التاريخ لم يتعامل معها على أنها حوادث مضت، وحكايات عابرة، بل استخلص منها العِبَر والدروس، وعكسها على واقعه، وسياقه التاريخى الحافل بالأحداث المماثلة، على نحو ما فعل فى «على هامش السيرة» (١٩٣٣) و«الوعد الحق» (١٩٤٩) و«الفتنة الكبرى» بجزأيها: «على وبنوه، وعثمان بن عفان» (١٩٥٣)، فهو يرى أن تراثنا الأدبى «مُقوّم من مقومات شخصيتنا، وهو أيضًا المُحقِّقُ لقوميتنا، وهو العاصم لنا من الذوبان والفناء فى الوافد الأجنبى عنا، وهو المُعين على أن نتعرف على أنفسنا. ومن ثم ينبغى أن يبقى ضرورة من ضرورات حياتنا العقليّة، وغذاء لعقول شبابنا وقلوبهم؛ لأن فيه كنوزًا قيّمة تَصْلحُ لذلك. وهو من جهة أخرى قُوام ثقافتنا وأساس لها» (١١)، لذا يُعلن فى أكثر من مناسبة حرصه على قراءته والدفاع عنه، ويقول عن علاقته بكتب التراث: «أقرأ هذه الكتب... لا أعدل بها كتبًا أخرى مهما تكن... لا أملّ قراءتها والأنس إليها... ولا ينقضى حبى لها وإعجابى بها وحرصى على أن يقرأها الناس» (١٢).

وبالمثل، كيليطو حضور التراث عنده سواء فى أعماله التى خصّصها لقراءات منهجيّة ونقديّة للأعمال الكلاسيكيّة (أو الأدب الرفيع) على نحو ألف ليلة وليلة: «العين والإبرة: دراسة فى ألف ليلة وليلة» (١٩٨٥) والمقامات: «المقامات: السرد والأنساق الثقافية، والغائب: دراسة فى مقامة للحريرى» (١٩٨٢) وكليلة ودمنة، أو أشخاصه كـ «أبو العلاء المعرى: أو متاهات القول» (١٩٨٧)، وحكايات السندباد، ومقامات الزمخشرى أو فى سياق كتبه وموضوعاتها التى تطوف فى رحاب متون التراث وحكاياته على نحو «الحكاية والتأويل»، و«الأدب والارتياب» و«الأدب والغرابة»، و«أتكلم جميع اللغات» وصولًا إلى «التخلّى عن الأدب» (٢٠٢٢)؛ فالتراث - بصفة عامّة - وبالأحرى الموضوعات (أو الظواهر) التراثيّة حاضرة فى كل كتبه، ولكن ليس بغرض اجترار ما رواه السلف، أو حتى الونس بالحكايات التراثيّة، وإنما هى حاضرة فى سياق رؤية جديدة، ومعانٍ ودلالات بعيدة عن تلك التى قرأناها





فى سياقها، سواء بربطها بنصوص غربيّة، أو بتحليلها وفقًا لسياقات جديدة ارتآها هو، مغايرة لبنية نوعها، وحدوده التى تعارف عليها النقاد من قديم الزمن، على نحو ما رأى فى كتاب «أسرار البلاغة» للجرجانى، أنه «يروى حكاية من الحكايات» (١٣)، أو أن «البيان والتبيين» للجاحظ يمكن قراءته «كحكاية مثل الإلياذة»، لما فيه من عناصر «تشويق، فرجة، أبطال، مناوشات كلاميّة لا تنتهى، استفزازات ومبارزات، انتصارات وهزائم، يتمّ هذا فى أندية الأدباء، فى المساجد، وفى حضرة الخلفاء. ثم هناك الجمهور، تعليق من يشاهدون، ويصغون، وهم بين الإعجاب والرهبة، يترقّبون ما ستُسفر عنه المناظرات» (١٤)، ومن ثم يهيئ نفسه وقارئه إلى الكشف عن هذه الحكاية فيقول: «بيد أننى عند قراءة أسرار الجرجانى ألمح فيه عناصر قصة أصلية، عناصر مشتتة سأحاول جمعها ولمها. وأعنى بالقصة الأصلية قصة تتحدث عن الوجود» (١٥).

بكل تأكيد فِعْل كيليطو الكتابى هو بمثابة كتابة جديدة، أو ليست مجرد نقل للكلام - كما يقول عبد الكبير الخطيبى - بل على العكس، «تعمل ضدّ الكلام أو على الأقل تعمل بطريقة موازية له» (١٦)، فهو يتعامل مع النصوص على نحو ما أشار المعرى إلى ذاته، بأنها تخفى جزءًا، أو لديها أسـ[illegible] تستطيع إفشاءها، فحسب قول المعرى:

«ولدى سرٌّ ليس يُمكِنُ ذِكرُهُ
يَخفى على البصراء وهو نَهار» (١٧).

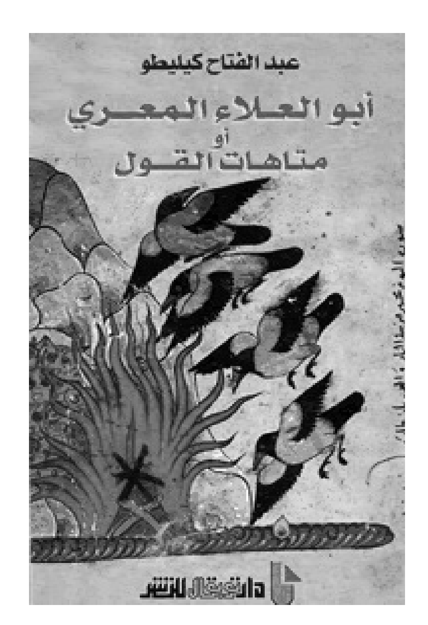
نقطة الاتصال الثانية بطه حسين تتمثّل فى الاهتمام بالقارئ فكيليطو يصف طه حسين هكذا: «كاتبٌ مهووّس بالقارئ عندما يشرع فى الكتابة، يضعه دائمًا نصب عينيه – إن جاز القول - فيعقد معه حوارًا وديًا لا نهائيًا» (١٨)، وبالمثل كيليطو نفسه مولع بالقارئ، بل تتعدّد مفاهيم القارئ، وسماته، وصفاته لديه (١٩)، كما إن حضور القارئ عنده يتجاوز الحضور الأساسى له كمتلقٍ، وإنما يحاوره، ويصنع له فخاخًا داخل نصوصه، فيدفعه إلى البحث والاستقصاء عن الفراغات التى يتركها، وهو يوقن أن القارئ الذى ينشده سيبحث عنها، حتى ولو انطلت عليه الحيلة، كرسالة الدكتوراه الوهميّة فى (أنبئونى بالرؤيا)، أو تحرّى الصدق حول حقيبة إدوارد سعيد (بحبر خفى)، والطست والكرسى (بحبر خفى) وغيرها من نماذج تكشف إقامته علاقة ودّ بينه وبين القارئ، حتى ولو بدت إجهادًا لهذا القارئ الذى يتقصى عن المعارف والمعلومات التى ينثرها عبر اقتباسات وإحالات تدفع القارئ إلى البحث عن أصلها، وهو بهذا يعمل كمحرّض إلى الذهاب إلى الأصل الذى اقتبس منه فى كتاباته.

سؤال القارئ، أو إلى مَن يتجه بكتاباته؟ تكرّر كثيرًا ومرارًا فى حوارات كيليطو، وانتهى به الأمر إلى الاعتراف هكذا: «عندما أكتب فإننى أفترض قارئًا مدينيًا، فضوليًا، متطفلًا، يمقت المستنسخات ويرتعب من إعارة كتبه، قارئ متسكع على الضفتين، متنزه بمفرده، لا يحب العمل فى المكتبات، يذرع المدينة متوقفًا أمام ملصقات السينما، أمام واجهات متاجر الكتب، ومحلات المقتنيات القديمة، وحين يكون حاضرًا فى مدينة

أجنبية، فإنه يلج المكتبات فى كل يوم، إنه كذلك قارئ يعتقد أن القدماء لم يقولوا كل شىء، لكنه، ولكى يتثبت من ذلك، يعمد إلى دراستهم، وبهذا وحده سيتجنب «تكرارهم» كما قال ناقد روسى»(٢٠).

ومما يجمع بينهما (طه حسين وكيليطو) أن كليهما تعامل مع الإبداع الروائى من باب تقريب التراث، فصدوق نور الدين ينتهى بعد تساؤله عن الجنس الذى تنتمى إليه كتابات عبد الفتاح كيليطو الإبداعية، بأن «عبد الفتاح كيليطو لم ينخرط فى الممارسة الروائية عن قناعة واقتناع. بمعنى، لم يكن يهدف لكتابة الرواية مع علمه الحصيف ودرايته الثاقبة بعوالمها كما سلف، وإنما قصد تقريب النص/النصوص الكلاسيكية وفق الصيغة السردية الحكائية»(٢١). ومن ثمّ القارئ/المتلقى يجد نفسه أمام «كتابة وتأويل للكتابة»، ولا يختلف الأمر عند طه حسين، فالفصول التى كتبها بعنوان: «على هامش السيرة» (١٩٣٣) يشير فى مقدمتها إلى ذات الغرض، وهو تقريب القديم/التراث إلى الناس، فحسب قوله: «هذه صحف لم تُكتب للعلماء ولا للمؤرخين؛ لأنى لم أرد بها إلى العلم، ولم أقصد بها إلى التاريخ. وإنما هى صورة عرضتْ لى أثناء قراءتى للسيرة، فأثبتها مسرعًا، ثم لم أرَ بنشرها بأسًا. ولعلى رأيت فى نشرها شيئًا من الخير، فهى تردّ على الناس أطرافًا من الأدب القديم قد أفلتت منهم وامتنعت عليهم، فليس يقرؤها منهم إلا أولئك الذين أتيحت لهم ثقافة واسعة عميقة فى الأدب العربى القديم...»، إلى أن يصل فى بيان غرضه مباشرة، فيقول: «إلى هذا النحو من إحياء الأدب القديم، ومن إحياء ذكر العرب الأولين، قصدت حين أمليت فصول هذا الكتاب. ولست أريد أن أخدع القراء عن نفسى ولا عن هذا الكتاب»(٢٢). لا يكتفى طه حسين بهذا وإنما يوضح طبيعة القرّاء، وما يتناسب معهم، وهو فى هذا يُفسّر أسباب لجوئه إلى هذا الشكل الروائى قائلًا: فيقول: «أمّا الأدب القديم، فقراءته عسيرة، وفهمه أعسر، وتذوّقه أشدّ عسرًا. وأين هذا القارئ الذى يطمئن إلى قراءة الأسانيد المطوّلة، والأخبار التى يلتوى بها الاستطراد، وتجور بها لغتها القديمة الغريبة عن سبيل الفهم السهل والذوق الهيّن الذى لا يُكلف مشقّة ولا عناءً»(٢٣).

النقطة الأخيرة - حسب ظنى - التى تجمع





بين كيليطو وطه حسين، أنه فى إحدى اللقاءات الشهيرة لعميد الأدب مع المذيعة ليلى رستم استنكر طه حسين ضعف الأجيال الجديدة، وعدم اطلاعها على التراث وبعبارته «آخذ عليهم أنهم قليلو القراءة جدًا، وأنهم لا يحبون أنْ يتعمّقوا شيئًا»، بل يتساءل: أى مِن هؤلاء الكُتّاب قرأ الأدب العربى القديم، وهو ما يعنى حالة من اللوم على انفصال هؤلاء الكتاب/ كتاب الجيل الجديد (فى عصر طه حسين وقد استثنى منهم محمود أمين العالم) عن التراث، وذخائره، ومن ثمّ - بناء على رأيه - تتسم كتاباتهم بالسطحية، وهو الأمر الذى يشترك فيه كيليطو مع طه حسين، حيث اتهامه هو أيضًا للجيل الجديد بأنه منفصل عن الأسلاف، وحسب عبارته: «لقد تخلينا عن أسلافنا وتخلّو عنا»، وتابع شارحًا: «توجد قطيعة مطلقة بين الأدب العربى الحديث والقديم». وفى موضع تساؤل لماذا يهتم بالسرد القديم؟ أجاب كيليطو، لكنى أدرِّس السرد الجديد فى الجامعة...، ويؤكد أنه «من المستحيل أن تتناول الحديث بدون القديم، والعكس صحيح»(٢٤)، وأشار طه حسين إلى نفس المعنى إذ قال: «لولا القديم ما كان الحديث»، بل ويضرب مثالًا مهمًا لبيان الحاجة إلى المزاوجة بين القديم والحديث، وأهمية دراسة القديم، فيقول: «وإن من بين أدباء الأوروبيين الآن لقومًا غير قليلين، يحسنون من آداب القدماء ما لم يكن يحسنه القدماء أنفسهم، ويعكفون على درس الأدب القديم أكثر مما كان يعكف كثير من القدماء، ويؤمنون بأن اليوم الذى تنقطع فيه الصلة بين حديث أدبهم وقديمه هو اليوم الذى يقضى فيه الموت على أدبهم، ويحال فيه بينهم وبين كل إنتاج»(٢٥).

فى الحقيقة إذا كان كيليطو يتهم الأجيال الجديدة (وهو محقّ فى ذلك تمامًا) بتخليها عن الأسلاف، وأنهم المسئولون عن هذه القطيعة بين الأدب العربى الحديث والقديم، فهو على العكس تمامًا، يعدُّ حلقة الوصل بين الأسلاف ونحن، أو الجسر الذى نعبر من خلاله إلى كتب الأسلاف، هو لا يدعو إلى قطيعة مع التراث حتى وإن كانت قطيعة تستوجب - كما يقول عبد الكبير الخطيبى - «أن نعرفه جيدًا، كما يجب أن نكون قد أحببناه وتشبعنا به»(٢٦)، فمع إن الدعوة فى معناها الباطن تؤكد الالتصاق بالتراث، والانغماس فيه، وهو ما يأخذ به كيليطو دون أن يدعو إلى قطيعة بعد التشبّع، فالتراث ملاذه ومرجعه فى كل ما يكتب سواء مقارباته النقدية أو كتاباته التخييلية (انظر على سبيل المثال: أنبئونى بالرؤيا، والله إن هذه الحكاية لحكايتى) ثمة عودة إلى هذا التراث، والعودة هنا ليست مجرد قراءة أو إعادة قراءة، وإنما هى فى الغالب اكتشاف جديد، أو اكتشاف علاقات وروابط بين هذا التراث العربى والأدب الغربى، تؤكد هذه الروابط وتلك الوشائج ريادة أدبنا العربى، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية قوة التأثير أو قوة الأسلاف (بتعبير هارولد بلوم) فى الآخر(٢٧).

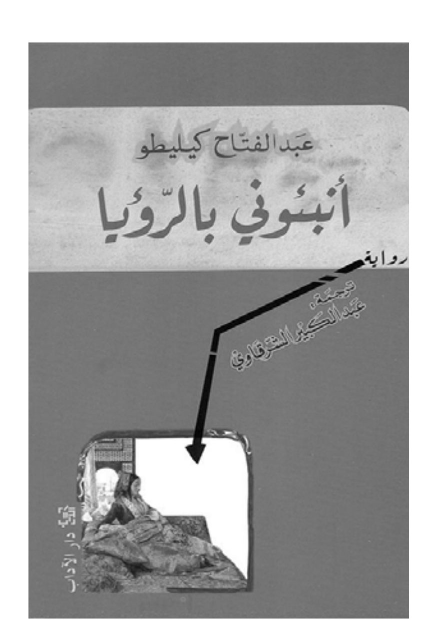
تعامل كيليطو مع التراث كان هو الآخر فريدًا، ويمكن القول بأنه أعاد اكتشاف التراث من منظور مختلف؛ منظور جديد عبر قراءات متنوّعة وعميقة ومبتكَرة فى نفس الوقت؛ فهو دائم البحث والتنقيب فى مدونة التراث العربى منذ دراساته عن المقامات وألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، والجاحظ وغيرهم. يمكن وصف ما يقدّمه - بكل سهولة - بأنه مشروع متداخل وممتد فى آنٍ واحدٍ، يروم إلى استكشاف الرؤى المغايرة للنصوص



القديمة، عبر قراءات طباقية (لو استعرنا مفهوم إدوارد سعيد) تتداخل مع نصوص من آداب إنسانيّة مختلفة، وعبر هذه التداخلات يكتشف الصلات والوشائج بين النصوص العربية - العربية (مقامات الحريرى، وألف ليلة وليلة، ورسالة الغفران ومنامات الوهرانى) والعربية - الشرقية (عمر الخيام والمعرى) (٢٨) والعربية - الغربية (على نحو: دون كيخوته ورسالة الغفران، ورسالة الغفران والكوميديا الإلهيّة، وحى بن يقظان وروبنسون كروزو)، والغربية - الغربية (مقولة باسكال وكافكا عن «من نبحث عنه يقطن بالقرب منا»)، وفى ذات الوقت يبحث عن الأصول، وعلاقات التأثّر والتأثير، وكذلك عن إمكانية التآلف أو التقولب بمقاييس النظرية النقدية الغربية على نحو ما رأى فى «المقامات» للحريرى بأنها رواية أوروبيّة، لو راعى مؤلفها «ترتيبًا زمنيًا محكمًا»، وبالمثل «رسالة الغفران» لأبى العلاء، أو الانخراط فى الثقافات الأخرى على نحو ما حدث مع بخلاء الجاحظ بسبب غياب اسم المترجم «شارل بيلا»، فصار الجاحظ على حد قول كيليطو «فى زمرة الكتاب الفرانكفونيين».

ففى كل عودة ثمة جديد وثمة إضافة، فكتاب الليالى هو أكثر الكُتب التى يعود إليها كيليطو (نقدًا وتخييلًا) (٢٩)، وعودته مرتبطة بمسارات مختلفة من البحث فى الهوامش، واقتفاء الأثر وتتبع الظلال؛ لتفكيك حكايات الليالى مُقدّمًا قراءات هى الأخرى جديدة، كاشفًا من خلالها عن المعانى المكتنزة فى داخل الحكايات القديمة، والأنساق المضمرة وما تخلقه من امتدادات وتماثلات مع نصوص دينيّة وتاريخيّة وثقافيّة. وكأنها تشير – بهذه الدلالات المتولّدة - إلى لا نهائية من الليالى، أو «ليال بلا عدّ لا تحصى» كما يقول بورخيس، وربما هو سرّ خلودها وديمومتها. فالمعانى الجديدة تتوالد، على نحو ما تتوالد حكايات ألف ليلة وليلة.

هذه الزيارات للتراث أو المراوحة بينه وبين الآداب الإنسانيّة الأخرى، فمن جهة الموضوع هى كفيلة بكل تأكيد لأن يُنظر إلى الأدب العربى من زاوية جديدة لم تكن فى الحسبان كما يقول، أما من جهة الأسلوب، فقد كان لها أثرها الكبير على أسلوبه، فحسب اعترافاته فى كتابه «فى جو من الندم الفكرى» (دار المتوسط، ٢٠٢٠) اكتشف عجزه عن «كتابة دراسة رصينة وفق المعايير الجامعية المعهودة» وبالأحرى ليس قادرًا «على تأليف بحث مستفيض لموضوع ما فى فصول متراصة البناء»، وكانت المفاجأة أنه كان متأثرًا بالجاحظ كأحد الكتاب الذين



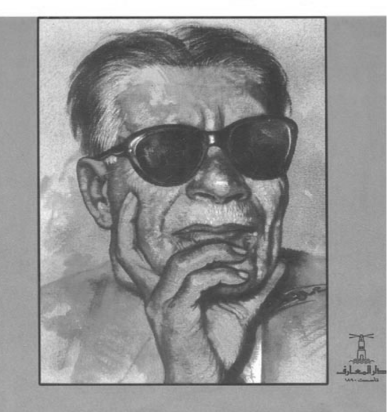
تُقرأ الحكاية عند كيليطو قراءتين: «العادية» حيث تتمّ من اليمين إلى اليسار، و«العالمة» وهى التى تمُكِّنُ من ملامسة البناء السردى عن كثب

أثّروا فى حياته، فهو الآخر «لم يكن يرغب فى إنجاز كتاب بمعنى استيفاء موضوع ما والمثابرة عليه والسير قدمًا دون الالتفات يمينًا أو يسارًا» (٣٠). والسّر عندهما يعود إلى الخوف من القارئ العدو، المتربص، القارى الذى يشعر بالملل ومن ثم كان التحايل عند الجاحظ بفن الاستطراد «فن الانتقال المفاجئ من موضوع إلى موضوع، من شعر إلى نثر، من موعظة إلى نادرة، من مثل إلى خطبة، من جد إلى هزل»، وهو ما يجد له مقابل عند الفرنسى مشيل دى مونتينى الذى كان يكتب هو الآخر على حد قوله «بالقفز والوثب».

4

علاقة كيليطو بالكتب أشبه بما قاله هنرى ميللر (١٨٩١ - ١٩٨٠) فى كتابه «الكتب فى حياتى» (١٩٦٩) مختصرًا للقراء علاقته بالكتب والكُتّاب قائلًا: «لقد كانوا أحياء، وكانوا يتحدثون معى»، كيليطو لم يعلن هذا مباشرة لقرائه، أو بمعنى أدق لم يُحدّد ميثاق قراءته، ولكنه فى كل كتبه، هو صديق للكُتّاب، ومحاور جيد للكتب، يصغى إليها، ويستخرج أدق أسرارها، تلك الأسرار التى لا تبوح بها إلا لصديقها، ومن ثمّ فعندما وصفته بأنه القارئ العدو لا من باب التربص بالخطأ على نحو ما كان يخشى الجاحظ من القارئ، فوصفه بهذه الصفة المقيتة، وإنما لأنه فعلًا يضع نفسه فى موضع المتربص لا لاصطياد الخطأ، وإنما لاكتشاف الدر، والنفيس، والأمثلة كثيرة، سواء فى كتاباته النقدية التخييليّة التى لا تتجلّى قدرة كيليطو فى السباحة فى النصوص بترميم ثغراتها عبر التخييل الذى هو قرين النقد عنده، وأيضًا فى كتاباته الروائية تتداخل الحدود بين الخيال والبحث الأدبى، وهو ما جعل نقاده يصفون كتاباته التخيليّة بأنها «تتحرك بين معرفة عميقة وخيال مرح» (٣١).

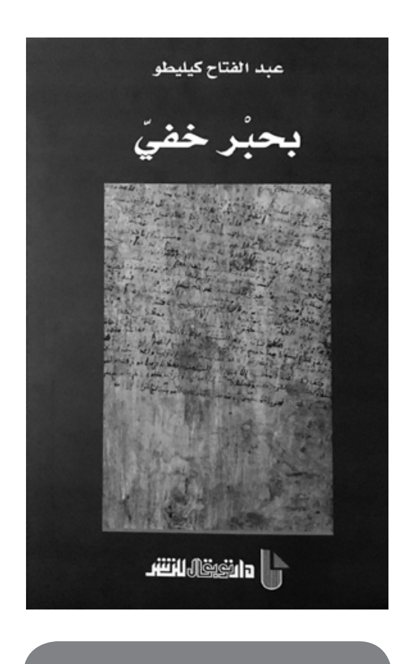
كيليطو بوصفه نبّاشًا للتراث استطاع أن يستخرج اللآلئ والدرر من بين سطوره وحكاياته ونوادره، يتعامل كيليطو مع التراث



فى المقام الأوّل كقارئ، ولكن بشروط أخرى، ليس القارئ العادى، أو حتى «القارئ الفذ»، وإنما هو أشبه «بالقارئ العدو الذى كان يخشاه الجاحظ، ولكن هنا بالمعنى الإيجابى، حيث لا يُخفى على المتابع التحولات فى مسار النظرية الأدبيّة، وما أوْلته من اهتمام بالغ فى الفترة الأخيرة، بالجمهور/القارئ أو (القطب الثانى الجمالى) وفق تعبير الألمانى فولفجانج. الذى اعتبر أن الأساس بالنسبة لقراءة كل عمل أدبى «هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه». هذا الاهتمام جاء بعد أن سادت فترة غير طويلة نظريات تدعو لاستقلال النص الأدبى، فأسقطت القارئ تمامًا، كما فعل نورثروب فراى فى كتابه «تشريح النقد» عام ١٩٥٧، حيث أسقط القارئ تمامًا، وحوّل الأدب إلى عمل طقسى يشبه دورة الفصول.

5

وصفه بالقارئ العدو ليس انتقاصًا من دوره، بل هو فعل إيجابى بامتياز، فكيليطو لا يحبذ أن يكون قارئه «صديقًا»؛ فـ«القارئ (حسب قوله) عدو، ومن حسن الحظ أنه ليس بصديق يغفر سيئاتك، ما يجعلك تحترس من السقوط فى زلة من الزلات»، ومن ثمّ يتساءل فى تعجّب: «ماذا سنصير بدون أعداء؟»، فالقارئ العدو بمثابة المُحصّن للكاتب من عدم السقوط فى الزلات، أما كليطيو نفسه، فيقوم بالتربص بالنص، على نحو ما يفعل «القارئ العدو» عند الجاحظ وكذلك الذى يخشاه كيليطو نفسه بتصيّد الخطأ، مع الفارق هنا أن كيليطو يتصيّد الوشائج والعناصر المشتركة بين النصوص على اختلاف أزمنتها وأمكنتها. وصفى له بأنه «القارئ العدو» لأنه فى حالة تربُّص بالنص ولا يتركه إلا بعد أن يُحقّق مأربه من استكشاف الجديد، واقتناص الفريد، وردَّ الاعتبار للسابقين. لو لم يكن قارئًا عدوًا لما استطاع من اكتشاف علاقة الأسلاف بالسابقين، ومدى تأثير الأسلاف فى الثقافة الإنسانيّة برمتها فى تأكيد لما ذكره هارولد بلوم فى «قلق التأثر»، و«خريطة للقراءة الضالة»، أنه لا يوجد نصوص بإطلاق، بل علاقات بين النصوص.



فكيليطو يضع نفسه موضع القارئ المستقبِل الأوّل للنص، ويتعامل مع النص على أنه مُوَجّه إليه مباشرة، يخصُّه به مؤلفه دون سواه، يتحسّس الكتابة بين السطور على نحو ما تمنحه سلطة القارئ العدو (أو القارئ سيئ النيّة وميال إلى الإيذاء) (٣٢)، ومن ثمّ هو ينتمى - بصفة خاصة - إلى النوع الثانى الذين أشار إليهم فى حديثه عن الكتابة بين السطور، وكيفية استقبالها، أى القراء الذين «يلمحون مختلفًا لأن لهم طريقة مختلفة فى القراءة لا يمتلكها الآخرون... ويبذلون جهدًا لفهم مقاطعه الغامضة وتعابيره الملتوية دون نسبتها إلى ضعف فى أسلوبه أو فنه»(٣٣). ومن ثمّ تمنحه هذه السُلْطة التى اكتسبها القدرة على إعادة تأويل التراث وتفكيكه، واستنباط الإشارات والعلامات التى تربط بين النصوص التراثيّة والأخرى المتوازية معها، وتحديدًا الأجنبيّة، حيث يعقد صلات أواصر بينها، وفى ذات الوقت يكشف عن مصدرها، ومدى تأثير هذا على النقد والنصوص؟!

القراءة العالمة التى ينشدها كيليطو فى قراءاته للنصوص، واقتفاؤه أثر القارئ العدو فى تتبع النصوص، يدفعانه لأن ينتهج نهجًا مغايرًا فى عملية التحليل، عبر منهج يكشف آليات القارئ المرهف للنص، وفى الوقت ذاته المتربص لاقتناص التفاصيل الصغيرة، والظلال الهامشيّة، والعلامات التى يوحى بها النص، ولا يبوح بها إلا للمتأنى، وهذا المنهج يتكون فى الآتى حسب قول: «عندما أشرع فى دراسة كاتب قديم أمر بفترة حيرة ويأسٍ لأننى لا أدرى كيف ألج عالمه، فأعيد قراءته مرات وأحاول أن أتقمص شخصيته، وأن أفكر كما كان يفكّر، ومع مرور الوقت يحدث نوع من التعاطف، ثم أشعر أنه يخفى عنى شيئًا ويومئ لى بوجوده فى الوقت نفسه. وبشعورى أن هناك سرًا ما فإن انتباهى يستيقظ فأظل أبحث إلى أن أعثر على علامة أنطلق منها، وبالتدريج أربطها بأخرى إلى أن تتسق شبكة العلامات، وتنتظم تحت عنوان يرمز إليها، مثلًا «السمكة» عند أبى العِبَر، و«الحيّة» عند الحريرى، و«الجوزة» عند ابن المقفع... هذه المرحلة تكون «ممتعة» جدًا لأن فيها لذة «الاكتشاف»، اكتشاف علاقات لا تظهر لأول وهلة. ثمّ بعد ذلك تأتى مرحلة الكتابة، أو التحرير، وهى بالنسبة لى أصعب المراحل، فأصير لمدة شهور أو سنوات إنسانًا شقيًا بسبب تركيب جملة، أو حرف وصل، أو وضع فاصلة»(٣٤).

أستطيع القول إن كتابات كيليطو نجحت فى استقطاب القارئ إلى فعل القراءة وقراءة التراث تحديدًا، ومن ثم تحويل القارئ (لو استعرنا عبارة هنرى ميللر) إلى «صديق شخصى حميم. وإحدى المتع النادرة التى يعيشها أن يتلقّى الهدية التى كان ينتظرها من قارئ مجهول».



الهوامش:

● هذه الدراسة فصل من كتاب بعنوان «القارئ العدو: عبد الفتاح كيليطو ومرح الخيال» سيصدر قريبًا.

1- راجع حول مفهوم الناقد وواجباته، ومنطلقاته، جابر عصفور: «تحديات الناقد المعاصر» (بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ط ١، ٢٠١٤)، ص ٨، ٩. وبالمثل يمكن الوقوف على هذه الآليات عند محمد النويهي، «ثقافة الناقد الأدبي» (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط ١، ١٩٤٩).

2- عصفور، تحديات الناقد، ص ١٣.

3- يشير كيليطو في فصل «الأديب بطلًا» ضمن كتاب «التخلّي عن الأدب» إلى نسب القصة البوليسية إلى ابن المقفع، وتحديدًا لما كتبه تحت فصل: «باب الفحص عن أمر دمنة»، فحسب كيليطو «يمكن عدُّه أوّل قصة بوليسية»، بل ينزع ريادة هذا النوع عن إدغار ألان بو، وقصته «الرسالة المسروقة»، وقصة «اغتيال مزدوج في شارع مورغ»، وينسبها إلى ابن المقفع، وهو ما يؤكد على أنه ينهج أيضًا إلى البحث عن أصالة النصوص. راجع، كيليطو، التخلي عن الأدب، ص ٣٥,

4- عصفور، تحديات الناقد، ص ١٣.

5- راجع كيليطو، التخلي عن الأدب، ص ٧، ٨.

6- كيليطو، الأدب والغرابة، ص ٦.

7- كيليطو، الأدب والغرابة، ص ٤١ وما بعدها.

8- أومبيرتو إيكو: «الأثر المفتوح»، ترجمة: عبد الرحمن بو علي (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ط ٢، ٢٠٠١)، ص ٢٤ بتصرف.

9- ارتبط كيليطو بالتراث منذ دراسته للدكتوراه «السرد والأنساق الثقافية في مقامات الهمداني والحريري» عام ١٩٨٢، ثم دراسته «الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي» عام ١٩٨٢، وقال عنها في المقدمة عبد الكبير الخطيبي أنها: «بمثابة مدخل لنقد أدبي جديد يأخذ على عاتقه التراث العربي وكذلك النظريات الحديثة المتصلة بموضوع الكتاب». وهناك دراسته المهمة عن ألف ليلة وليلة عام ١٩٨٥ بعنوان «العين والإبرة: دراسة في ألف ليلة وليلة»، و«أبو العلاء المعري، أو متاهات القول».

10- كاظم جهاد: «وعالجته بالحكاية»، ضمن كتاب «مسار»، ص ٢٠.

11- طه حسين: «من حديث الشعر والنثر» (القاهر: دار المعارف بمصر، د.ت)، ص ١٢.

12- طه حسين: «على هامش السيرة» (القاهرة: دار المعارف بمصر، ج ١، د.ت)، ص ط.

13- عبد الفتاح كيليطو: «الحكاية والتأويل: دراسات في السرد العربي» (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، المعرفة الأدبية، ط ١، ١٩٨٨)، ص ٨.

14- كيليطو، التخلّي عن الأدب، ص ٣٥.

15- كيليطو: «الحكاية والتأويل»، ص ٨.

16- كيليطو، الأدب والغرابة، ص ٩.

17- أبو العلاء المعري «لزوم ما يلزم» تحقيق أمين عبد العزيز الخانجي (القاهرة: مطبعة الخانجي، بيروت: مكتبة الهلال، ج١، ط ١، أواخر ربيع الأول ١٣٤٢هـ)، ص ٣٣٥، وفي طبعة (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٣)، ص ٣١٤.

18- عبد الفتاح كيليطو، بحبر خفي (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، سلسلة المعرفة الأدبية، ط ١، ٢٠١٨)، ص ٨٠.

19- في كتابه المقامات، يرى أن القارئ ينقسم إلى القارئ السائح، وهو الذي يقترب من المقامة على أطراف قدميه، مخافة أن يوقظها، فيكتفي بتأملها «نافضًا رأسه باستياء»، والثاني، القارئ المتسرع، وهو الذي يقترب منها بقرع الطبول فتستيقظ مذعورة ثم تعود توا إلى نوم أعمق من النوم الأول «نافخًا صدره بكبرياء» راجع، الفتاح كيليطو، «المقامات: السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، سلسلة المعرفة الأدبية، ط ٢، ٢٠٠١)، ص ٨.

20- نجيب واسمين، رجل أدب، ضمن كتاب «مسار»، ص ٥٣.

21- صدوق نور الدين، عبد الفتاح كيليطو وسؤال الكتابة الروائية، جريدة الشرق الأوسط، بتاريخ: ١٧ نوفمبر ٢٠٢٣م، ٢٣ ربيع الثاني ١٤٤٥ هـ، على الموقع التالي: https:// aawsat.com/ثقافة-وفنون/٤٦٥٤٦٤٦-عبد-الفتاح-كيليطو-وسؤال-الكتابة-الروائية

22- طه حسين، على هامش السيرة (القاهرة: دار المعارف، ج ١، ط ٣١، د.ت)، ص: ٥ ، ط. وفي طبعة هنداوي: ص ٧، ٩. (صدرت طبعة هنداوي سنة: ٢٠١٤، والثلاثة أجزاء في جزء واحد جاء في ٤٢٠ صفحة). ينطبق الحال على نص «الوعد الحق»، فالقصص التي يرويها طه حسين، هي من بطون كتب السيرة والتاريخ، لكن لا حمل للقراء على الرجوع إلى الأصل، فصاغها عبر هذا الشكل.

23- حسين، على هامش السيرة، ص: ه.

24- شاكر نوري، صورة، ضمن كتاب «مسار» ص ٧٦.

25- طه حسين، حديث الأربعاء (القاهرة: دار المعارف، ج ١، ط ١٤، ١٩٩٣)، ص: ١٤.

26- عبد السلام بنعبد العالي: «التراث والهوية: دراسات في الفكر الفلسفي بالمغرب (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، سلسلة المعرفة الفلسفية، ط ١، ١٩٨٧)، ص ٢٣.

27- في كتابه «التخلّي عن الأدب»، يقدم كيليطو أكثر من إشارة لروابط تربط بين الأدبين العربي والغربي، على نحو ما هو حاضر في مقالات: ضون كيخوطي، حامد بن الأيلي والتي يعود إلى مصدر الكتاب، وأنه في أصله ترجمة عن العربية إلى الإسبانية قام بها مترجم غير معروف إلا بالموريسكي، يختفي بمجرد انتهاء مهمته، ولا يأتي ذكره في الكتاب، لكن كيليطو يعيده مرة ثانية ويعيد إليه دوره المسلوب، مثلما يعيد الحكاية لصاحبها الأصلي «سيد حامد الأيلي» والأديب بطلًا، وغيرها من مقالات، راجع، عبد الفتاح كيليطو، التخلي عن الأدب (إيطاليا: منشورات المتوسط، ط ١، ٢٠٢٢)، ص: ١٥، ٢٢، ٣٣.

28- التناص بين بيت عمر الخيام، وبيت المعري المشهور (خفف الوطأ ما أظن أديم الـ أرض إلا مِن هذه الأجساد) لا يفسره كيليطو في إطار ظاهرة الانتحال، وإنما السرقة، مستشهدًا بقول القدماء «أن الشاعر المفلق هو الذي يجيد السرقة»، وهو المعنى الذي أكده ت. س. إليوت، بقوله «الشاعر الرديء يستعير، أما الشاعر الجيد فيسرق»، خاصة أن بيت الخيام يمكن اعتباره أرفع منزلة من بيت المعري»، راجع، كيليطو، «أبو العلاء المعري، ص ١١.

29- كان الكتاب محور رواية «أنبئوني بالرؤيا»، وفي روايته «والله إن هذه الحكاية لحكايتي» يستثمر حكاية المرأة الريش في بناء حكاية مرويته.

30- عبد الفتاح كيليطو، في جو من الندم الفكري (إيطاليا: منشورات المتوسط، ط ١، ٢٠٢٠)، ص ١٢.

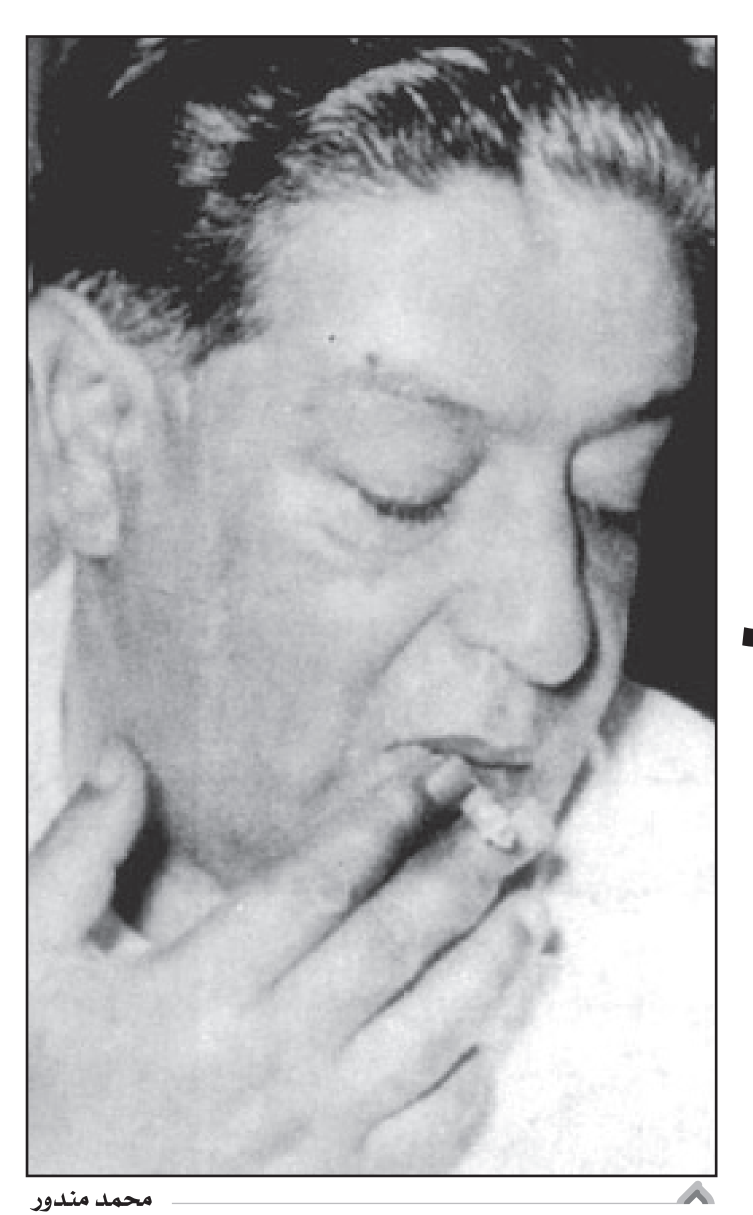
31- مارينا واينر، الحمّالون، ضمن كتاب «مسار» (الدار البيضاء: سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، ط ١، ٢٠١٤)، ص ١٥٢.

32- كيليطو، أبو العلاء المعري، هامش ٨٥، ص ٤٩.

33 - كيليطو، أبو العلاء المعري، هامش ٨٥، ص ٤٩.

34- محمد الدغمومي، بين ممكن وواقع، ضمن كتاب «مسار»، ص ٢٨ - ٢٩.

نحو النص فى فكر مندور النقدى



محمد مندور

ترى ماذا كان يحدث لو أن المبعوث محمد مندور العائد من فرنسا دون نيل درجة الدكتوراه قد استقر على كرسى هادئ وثير فى الجامعة المصرية التى قدرت نبوغه وهو طالب فأوفدته إلى فرنسا، واستقبلته بوجهٍ عبوس وهو عائد منها لأنه لم يحصل على درجة الدكتوراه التى نالها بعد ذلك فى تسعة شهور، وكان جرمه الوحيد عند طه حسين رئيس جامعة الإسكندرية آنئذٍ هو أن مندور اختار أحمد أمين أستاذًا له، وأن هذا العقل الجديد تأبّى على نصحه وسطوته، ولم يمتثل له. وكانت درجته العلمية إعلانًا عن مفكر جديد يعى اتجاه الحركة فى الجامعة آنئذٍ كما يعى اتجاه حركة المجتمع المصرى فى نهاية الأربعينيات؟!

أعتقد أن محمد مندور الذى ضاقت به الجامعة هو الذى عاش واتسع له التاريخ، وأن الوجه الآخر منه هو الذى دفن فى التراب المقدس البارد الذى كان يتهافت عليه كثير ممن يتساقطون أمام الأنوار الخادعة الكاذبة لأصنام الجامعة، لقد أثبت مندور لسدنة الحرم الجامعى أنه قادر على نيل ألقابهم وقادر على ما لا يقدرون عليه وهو تغيير الواقع وصنع التاريخ، عندما اشتبك بقضايا المجتمع فى التحرر والاستقلال والعلم.

د. أحمد يوسف على

والواقـع الاجتماعـى الـذى وعـاه منـدور وقتئـذٍ هـو دائـرة مـن الزمـن تتصـل بأمثالهـا فـى الماضـى المتوهـج المشـع سـواء عندنـا أو عنـد الآخريـن. وهـذا الاتصـال رواج غـداء يصنـع الماضـى بشـقيه العربـى والغربـى فيجعلـه حاضـرًا فعّـالًا، كمـا يغيـر الحاضـر بـكل مـا يصـب فيـه مـن تيـارات فعالـة علـى المسـتوى الثقافـى والاجتماعـى، ويؤمـن أن التـراث الإنسـانى فـى هـذه الحالـة تـراث مشـترك يعلـو فـوق الأعـراق والحـدود الجغرافيـة، كمـا يعلـو علـى التقسـيم الجغرافـى للزمـن.

فعندمـا غـادر منـدور الجامعـة المصريـة بحـث عـن وعـاء أشـد اتصـالًا وأكثـر قربًـا وحريـة منهـا: أكثـر قربًـا مـن بـؤرة التغيـر الاجتماعـى والثقافـى، وأكثـر حريـة فـى التفكيـر والتعبيـر وروح المغامـرة التـى تفـارق مـا هـو مسـتقر مـن التقاليـد أو القوانـين أو الأسـوار العاليـة حـول الجامعـة وقناعهـا الأكاديمـى، هـذا الوعـاء الـذى احتـوى منـدور كمـا احتـواه هـو الصحافـة ومـا يشـبهها مـن العمـل العلمـى الحـر فـى المعاهـد العلميـة خـارج الجامعـة التـى توفـرت علـى تدريـس الفنـون والآداب.

ومهنـة الصحافـة مهنـة ملحـة دائمًـا، بهـا ظمـأ لا يرتـوى، وبهـا فـراغ مسـتمر يبحـث عمـن يملـؤه وعلاقتهـا علاقـة مباشـرة مـع قـراء ينتظرون المزيـد والجديـد، والصحافـة بهـذه الطبيعـة كمـن يمضـى علـى الصـراط يخشـى أن تـزل قدمـه فتهـوى بـه إلـى قـرار سـحيق مـن الألـم والخسـران والضيـاع لأنهـا فـى بـؤرة المراقبـة مـن جانـب السـلطة التنفيذيـة، ومـن رجـال المواقـع المحافظـة فـى السـلطة الاجتماعيـة الذيـن يشـعرون أن الزمـن كاد أن يتوقـف عـن الـدوران، وإن دار فهـم معيـار سـرعته وإيقـاع حركتـه، وصنـاع مظلـة مـا يعتقـدون أنـه صحيـح مـن المبـادئ والقوانـين والتقاليـد والأعـراف.

ومـن ثـم فـإن منـدور حـين فـارق الجامعـة. كان قـد تـرك الوجاهـة الاجتماعيـة والاسـتقرار وراحـة البـال، إلـى نافـذة مـن نوافـذ الفكـر وصياغـة الوجـدان لا تعـرف كل ذلـك ولا يـدوم لهـا حـال، ولا يقـر لهـا قـرار.

لذلـك لـم يكـن عجبًـا أن يلتفـت منـدور إلـى مـا يكتبـه الأعـلام مـن جيـل طـه حسـين والعقـاد فـى النقـد والأدب، وإلـى مـا تعنـى بـه الجامعـة مـن مناهـج علميـة، وإلى مـا تلقـاه علـى أسـاتذته فـى الجامعـة المصريـة مـن بضاعـة لـم تعـد قـادرة علـى تمكـين صاحبهـا مـن فهـم كل مـا يجـرى



حين فارق الجامعة ترك الوجاهة الاجتماعية والاستقرار وراحة البال، إلى نافذة من نوافذ الفكر وصياغة الوجدان

علـى الصعيديـن النقـدى والأدبـى أو علـى الصعيـد الاجتماعـى والسياسـى، وامتـد بصـر منـدور إلـى مـا يحـدث علـى الشـاطئ الآخـر مـن تقـدم فـى الـدرس العلمـى وانضبـاط فـى المفاهيـم والمصطلحـات والقـدرة علـى فهـم حركـة التاريـخ وتنظيـم الواقـع الاجتماعـى، وكان السـؤال الملـح عليـه: مـا السـبيل إلـى نقـد جديـد؟

والنقـد الجديـد يعتمـد علـى صياغـة مفاهيـم جديـدة لطبيعـة الأدب ووظيفتـه مـن ناحيـة وطبيعـة لغتـه مـن ناحيـة أخـرى، كمـا يعتمـد علـى تحديـد وظيفـة الناقـد الجديـد وأدواتـه وطبيعـة اهتمامـه، وعلاقـة هـذا النقـد بمـا حولـه مـن علـوم، ومـا هـو مسـتقر مـن ثقافـات مسـاعدة أو مناوئـه، كمـا يعتمـد علـى صياغـة مفاهيـم محـددة لعلـوم: تاريـخ الأدب، وعلـوم البلاغـة مـن جانـب والأجنـاس الأدبيـة القديمـة والمتطـورة والناشـئة مـن جانـب آخـر. والناقـد بهـذا المعنـى لا يفارقـه الوعـى الكامـل بجوهـر مـا فـى تراثـه، ومـا فـى تـراث الآخريـن علـى أسـاس أن العقـل الإنسـانى ذو طبيعـة واحـدة تتخطـى حـدود المكان والزمـان والأعـراف، وأن نتاجـه فـى نهايـة المطـاف – مـع اختـلاف الأمكنـة والأزمنـة – نتـاج إنسـانى مشـترك هـو تـراث الإنسـان بوجـهٍ عـام.

مـن هنـا كان إيمـان منـدور بأرسـطو ودوره فـى الحضـارات القديمـة والوسـطى، مسـاويًا إيمانـه بـدور الآمـدى وعبـد العزيـز الجرجانـى وعبـد القاهـر فـى الحضـارة الإسـلامية علـى مسـتوى الفكـر النقـدى وصياغـة المناهـج الجديـدة. وكان وعيـه أن العلـم والأدب يجتمعـان علـى غايـة واحـدة هـى فهـم الإنسـان وصياغـة وعيـه بواقعـه الاجتماعـى والطبيعـى، وإن تباينـت وسـائل كل منهمـا إلـى ذلـك. هـذا التبايـن هـو الـذى جعلـه يفـرق بـين العلـم وروح العلـم، داعيًـا إلـى الأخـذ بـروح العلـم لصياغـة منهـج فـى دراسـة الأدب والفنـون، دون الأخـذ بقوانـين العلـم.

وإذا كان كل مـا قدمنـاه يقـع فـى إطـار النظـرة الكليـة إلـى منـدور الناقـد الأدبـى والمفكـر الاجتماعـى، فإنـه مـن العبـث أن ندعـى أن هـذا الإطـار يكفـى لتقديـم منـدور فـى كل صياغاتـه النقديـة ومراحلـه الفكريـة ومعاركـه السياسـية وتحولاتـه المنهجيـة، فمنـدور – مـع إيماننـا بـكل مـا أنجـز عنـه مـن أبحـاث – مـا زال لم يكتشـف بعـد، ومـا زالـت جوانـب تراثـه تدعونـا إلـى إعمـال مبـدأ التخصـص الدقيـق فـى تناولـه، فكيـف يتـاح لنـا- نحـن دارسـى الأدب والنقـد - درس منـدور سياسـيًا ولدينـا أهـل هـذا التخصـص، وكيـف نجـرؤ علـى تناولـه صحفيًـا، والصحافـة هـى الوسـط أو الميديا الـذى قدمـه إلـى التاريـخ وصبـغ كتاباتـه بصبغتـه، ومـا زال منـدور فـى حاجـة إلـى الـدرس الأدبـى المقـارن؛ إذ يمثـل حالـة فريـدة لتعـدد الثقافـات وانصهارهـا: الثقافـة العربيـة مـن جانـب، وثقافـة اليونـان واللاتـين والغـرب المعاصـر مـن جانـب آخـر، كمـا تبـرز الحاجـة –

علـى المسـتوى النقـدى والمعرفـة عمومًـا – إلـى درس المصطلـح النقـدى وغيـره عنـد منـدور بروافـده التراثيـة العربيـة والتراثيـة اليونانيـة واللاتينيـة. ودرس المصطلـح النقـدى مدخـل إلـى دراسـة الأنـواع الأدبيـة وتطورهـا كمـا فهمهـا منـدور ووعاهـا وحـدد وظيفتهـا فـى إطـار ثقافـى واجتماعـى وتاريخـى محـدد، ومـا زلنـا محتاجـين إلـى أن ننصـت إلـى صـوت منـدور ابـن قريتـه حافـظ القـرآن الكريـم المتعلق قلبـه بإحـدى الطـرق الصوفيـة «النقشـبندية» ومـا تركـه هـذا التعلـق فـى شـخصيته الناقـدة مـن يقظـة وجدانيـة – ومـن ضـرورة الاعتمـاد علـى الـذوق الـذى أوشـك أن يكـون لـه نظريـة فـى نقـده.

والنقـد الجديـد الـذى صاغـه منـدور، صاغـه علـى نـار الصـراع الثقافـى الكاشـف عـن الصـراع الاجتماعـى – فـى فتـرة الأربعينيـات ومـا بعدهـا – بـين فئـات الطبقـة الوسـطى مـن ناحيـة، والطبقـة التـى تمثـل الحكـم ومصالـح الإنجليـز مـن ناحيـة أخـرى. وقـد تبلـور هـذا الصـراع حـول قيـم الاسـتقلال والحريـة ببعديهـا السياسـى والاجتماعـى، وهـى القيـم التـى ارتبـط بهـا علـى المسـتوى الأدبـى قيـم راوحـت بـين الغيريـة الغالبـة علـى شـعراء الإحيـاء الذيـن كان نجمهـم قـد أوشـك علـى الأفـول، والذاتيـة التـى بشـر بهـا النقـاد الرومانسـيون الأوائـل أمثـال شـكرى والعقـاد وازداد طغيانهـا عنـد الأبولليـين. واتجـه هـذا النقـد إلـى المبـدع فاتخـذ النـص الأدبـى مـرآة كاشـفة لـه، واسـتعان علـى فهـم المبـدع وفهـم النـص بسـياقات ثقافيـة تاريخيـة وجماليـة واجتماعيـة ونفسـية وصـار النمـوذج النقـدى عنـد هـؤلاء الرومانسـيين أن يصـوغ الناقـد حـول النـص نصًـا جديـدًا يمثلـه هـو، ويمثـل هـذه السـياقات بدرجـة أو أخـرى حسـب مـا يغلـب علـى ثقافتـه واتجاهـه النقـدى، وتحـول الناقـد مـع الشـاعر إلـى حالـة مـن التوحـد الذاتـى أو التنافـر علـى نحـو مـا رأينـا مثـلًا عنـد العقـاد والمازنـى وشـاعرهما الأثيـر ابـن الرومـى، وعنـد طـه حسـين وشـاعره المـرآة أبـى العـلاء المعـرى. ومـا حـدث بـين هـؤلاء النقـاد مـن تنافـر ورفـض لشـعراء آخريـن مـن طبقـة ابـن الرومـى وأبـى







العـلاء أمثـال البحتـرى وأبـى تمـام والمتنبـى لمجـرد أن أيًـا مـن هـؤلاء لـم يجـد فيـه الناقـد القنـاع الـذى يختفـى وراءه. ولقـد تحـول النـص الأدبـى -فـى النقـد السـياقى- إلـى عـدد مـن الوثائـق الدالـة علـى الشـاعر وعصـره، وعلـى ثقافـة الناقـد. وسـقط هـذا النـص سـقوطًا كبيـرًا مـن بـؤرة الاهتمـام بـه بوصفـه بنيـة جماليـة ذات طبيعـة اجتماعيـة، فصـار عنـد العقـاد – بسـبب علـم النفـس – دالًا علـى نرجسـية أبـى نـواس، ونرجسيته عنـوان عبقريتـه بوصفـه فـردًا لا عنـوان نصوصـه بوصفـه شـاعرًا، كمـا صـار عـوار البنيـان الجسـدى والنفسـى المـوازى لعـوار العصـر داليـن علـى عبقريـة ابـن الرومـى الـذى تحـول نصـه إلـى كتـاب مقـروء يكشـف عـن بنيـة الوجـدان وبنيـة العصـر أو هـو ترجمـة باطنيـة لـه. ونجـد الأمـر نفسـه عنـد طـه حسـين، فأبـو العـلاء المعـرى تكمـن قيمتـه فيمـا دل عليـه نصـه وهـو أبـو العـلاء الفيلسـوف الميتافيزيقـى، والمتنبـى – وهـو أسـتاذ أبـى العـلاء – تكمـن قيمتـه فيمـا دل عليـه نصـه وهـو أنـه – فـى الاسـتنتاج الأخيـر عنـد طـه حسـين – مثـال الخسـة والنذالـة والتقلـب فـى البـلاد.

فالمشـهد النقـدى الـذى اطلـع عليـه منـدور فـى وجـهٍ مـن وجوهـه يعلـن ارتباطـه بالفكـر الرومانسـى، وبإعلائـه مـن شـأن الذاتيـة والفرديـة بالتركيـز علـى أهميـة المبـدع وأهميـة دوره. هـذا الفكـر الـذى جعـل الشـاعر أشـبه بالأنبيـاء ليتقابـل مـع الشـاعر الحكيـم فـى التـراث الشـعرى العربـى معبـرًا عـن أسـمى تجلياتـه فـى الشـعر الإحيائـى. كمـا اتخـذ هـذا المشـهد جنسًـا أدبيًـا وحيـدًا علـى وجـه التقريـب ليكـون مـدار علمـه وهـو القصيـدة الغنائيـة عنـد الإحيائيـين والرومانسـيين، فـراح يقـرأ فيهـا كل السـياقات النفسـية والاجتماعيـة والتاريخيـة.

لـم يكـن أمـام منـدور- فـى هـذه المرحلـة الأولـى مـن فكـره النقـدى- إلا أن يعيـد للنـص الأدبـى ممثـلًا فـى هـذه القصيـدة الغنائيـة وضعـه الصحيـح الـذى افتقـده، وذلـك بالاعتمـاد علـى المـوروث البلاغـى والنقـدى العربـى مـن جهـة، وتحديـدًا عنـد ابـن سـلام والآمـدى وعبـد العزيـز الجرجانـى وعبـد القاهـر، والاعتمـاد علـى مـا اكتسـبه مـن دراسـته فـى فقـه اللغـة وعلـم الأصـوات ونظريـات علـم اللغـة عنـد كل مـن أنطـوان ميـير وسوسـير، ومـن شـغفه المفيـد بمناهـج نقـد النصـوص كمـا أرسـاها جوسـتاف لانسـون وتبلـور كل ذلـك فـى كتبـه الأولـى مثـل: «فـى الميـزان الجديـد» و«النقـد

المنهجى عند العرب».
أى إن مندور اعتمد على تاريخ الأدب والنقد والبلاغة من ناحية، وعلى علوم اللغة والأصوات من ناحية أخرى فى تأسيس رؤية نقدية تعيد للنص الأدبى وضعه الذى أهدر واستقلاله الذى ضاع. وتنحو هذه الرؤية إلى تحديد النص بنسبته تاريخيًا إلى صاحبه. وتحديد موقعه فى تاريخه النوعى الطويل، والكشف عن صلاته بأنساق الثقافة والبنية الاجتماعية. هذه الرؤية تجعل قدرة الناقد مرتبطة بهذا النص أولًا لا بما حوله من سياقات مهما تكن أهميتها، لأنها تقع فى الخلفيات بعد النص.
وأراد مندور بذلك أن يجعل انتباهنا منصبًا على فردية النص بدلًا من فردية المبدع، وهذا يعنى أن يتحول التاريخ الأدبى من تاريخ أفراد مبدعين إلى تاريخ الذوق والنماذج والأساليب الذى يتكون عبر عددٍ كبيرٍ من النصوص هى من اكتشاف الناقد الذى صار ذا دور خطير على المستوى التاريخى، وعلى المستوى الآنى معًا، فهو صانع الذوق، وكاشف طبيعة التغيرات الذوقية فى الواقع الاجتماعى وراسم خريطة المعرفة مع آخرين من صفوة الطليعة الثقافية فكريًا وعلميًا ودينيًا. لذلك كان من الطبيعى أن يرفض مندور صورة الشاعر النبى الذى يأتيه الشعر إلهامًا ووحيًا، لأنه شاعر لا يتفق وطبيعة النموذج الاجتماعى المستهدف فى التحرر والاستقلال وإعلاء قيمة العقل، ومنها مسئولية الإنسان عن فعله. فالشاعر الملهم لا يسأل عما يقول لأنه لم يصنعه ولا دخل له فيما يقول. إن هو إلا واسطة بين جهة الإلهام، وجهة التلقى.
وما دام الشعر لونًا جميلًا من ألوان المعرفة له وظيفته فى الواقع الاجتماعى، فإن مندور يعتقد أن الشاعر الحق كالناقد الحق هو من يتوفر لديه البصر والبصيرة بأكبر قدر من الوعى التاريخى والاجتماعى الآنى والمستقبلى، بحيث يكون شريكًا أساسيًا فى صناعة معرفة التقدم. من هنا كان له أن يرفض كون الشعر «فيضًا حيويًا متدفقًا يأبى الوقوف حتى يصل إلى غايته من التصور والإبداع»، ويرى أن الشعر صناعة، والنقد صناعة وتتفق هذه الرؤية مع قوله: «عندما نريد درس الأدب العربى يجب أن نكون من الفطنة بحيث لا نحاول أن نطبق عليه آراء الأوروبيين، وقد صاغوها لأدب غير أدبنا».





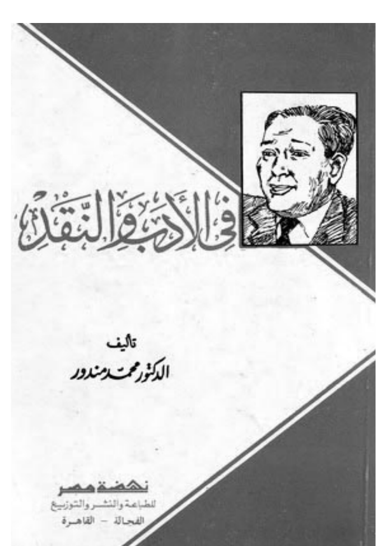
ويذكرنا القول بأن الشعر صناعة والنقد صناعة كسائر الصناعات بابن سلام الجمحى صاحب هذه المقولة، وصاحب الموقف المعرفى الداعى إلى استقلال شخصية الناقد بأدواته المعرفية وأحكامه الذوقية التى تجعلنا نقبل ما يقول، من منطلق أن لكل صناعة أهلها الذين يفقهونها دون غيرهم، هذا الموقف المعرفى العظيم الذى كان مصاحبًا لفترة من أهم فترات التحول فى حياة المجتمع العربى المنتقل من طور الرحلة إلى طور الاستقرار، ومن ثقافة الذاكرة إلى ثقافة المدونات، ومن طغيان العاطفة والارتجال، إلى هدوء العقل والروية، ومن طور سيطرة النوع الأدبى الواحد إلى طور مشاركة الأنواع فى الأداء والتوجيه.
ولعل كل هذا كان مدعاة لتشابه المواقف التاريخية فى وعى مندور. وبالطبع لا يمكن أن يدعى أحد أن مندور كان يؤصل الفهم الصناعى الآلى للأدب على النحو الذى آل إليه فى القرن الرابع الهجرى. فمندور كان همه الأكبر بناء منهج نقدى يتعامل مع الأدب كما يتعامل مع بقية أوجه المعرفة منطلقًا من طبيعة هذه المعرفة لا مفروضًا عليها ولا مفارقًا لها، لذلك لم تسقط عنده قيمة الذوق -على مستوى الإبداع، وعلى مستوى النقد- يقول مندور: «فالذوق الذى نقول به ليس ذلك الذوق الفطرى الذى يتحدث عنه الفلاسفة، وإنما هو الذوق الأدبى، وهو خير وسائل المعرفة على أن يكون ذوقًا مدرَّبًا، وأن نأخذه بالمناقشة والتعليل حتى بعد أن يتم تثقيفه».
هذا الذوق الذى هو خير وسائل المعرفة ونناقشه ولا نقبل أحكامه دون تعليل، هو ما يجعلنا نميل إلى أن مندور حينما قال إن الشعر صناعة كان أقرب إلى الأخذ بفهم الجاحظ للشعر على أنه صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير، لأنه يؤسس مبدئين فى فهم الشعر الأول مبدأ الصياغة الذى يربط الشعر باللغة على نحو مخصوص، ومبدأ التصوير الذى يعقد الصلة بينه وبين الفنون الأخرى على مبدأ واحد هو التقديم الحسى، ومن ثم فإن النقد الذى يدعو إليه مندور مرتبط بطبيعة المنقود، وقائم على الوعى بهذه الطبيعة، فيدرك النص الأدبى فى علاقته الداخلية وفى إطار علاقته بما يماثله من نصوص، وما يماثله من الفنون.
وهذه الدائرة تجعل النقد عملًا عقليًا من جهة، وذوقيًا من جهة أخرى فى آنٍ واحد، لأنه لا انفصال فى قوى الإدراك بين حس وعقل أو عقل وخيال أو حس ووجدان، وتجعل مندور يرفض كون النقد الأدبى تابعًا لمناهج المعارف الأخرى كالفلسفة والتاريخ والاجتماع وعلم النفس - مع أهميتها للناقد - لمفارقتها لطبيعة الأدب من جهة وطبيعة النقد المبنية على طبيعة الأدب من جهة أخرى، لذا كان صدام مندور المعلن مع أعلام النقد السياقى الذين أهدروا وجود

النص الأدبى وظنوا أن تجديد مناهج النقد مرتبط بالأخذ بمناهج علم النفس كما دعا العقاد ومحمد خلف الله أحمد. وأعلن مندور أن: «هذا فى الواقع ليس تجديدًا فقد سمع عنه العرب بلسان قدامة بن جعفر واللاحقون له» حينما استعانوا بثمار الفكر اليونانى كما صاغها أفلاطون وأرسطو عن الشعر والخطابة، وقد حدث هذا الصنيع فى أوربا من خلالها وأصبحت تؤمن عن حق بأن لكل علم مناهجه، وأن أى علم لا يمكن أن ينمو إلا إذا كان نموه ذاتيًا من داخله».

وكون النقد عملًا عقليًا من جهة، وذوقيًا من جهة أخرى فى آنٍ واحد يجعله ذا صلة قوية بالعلم، وذا صلة أقوى بالفن. أما صلته بالعلم فهو لا يأخذ بالقوانين التى تفسر المادة فقط، وإنما يأخذ بروحها وما روحها فى الحقيقة إلا مجموعة القواعد التى تضبط أى تفكير عقلى فى إطار معين. وروح العلم كما يقول مندور: «أمانة عقلية وخضوع للموضوع، وتأبٍ على التصديق، وتنحية للأهواء، ثم استقصاء للتفاصيل وتدعيم للإحساس بنظرات العقل، واتخاذ الإحساس وسيلة مشروعة للمعرفة بتجديده وتميزه ومراجعته وتعليله ما أمكن التعليل. روح العلم موقف تقفه النفس من الناس والأشياء. أما العلم فمجموعة من القوانين التى تفسر عالم المادة». انظر «فى الميزان الجديد» ص ١٨٤. وأما صلته بالفن فتأتى من جهة الذوق، وهو ملكة عند الناقد تنمو بالصقل والمران، كما تنمو الموهبة عند الشاعر، ويحتاج هذا الذوق إلى روح العلم فى مواجهة المشكلات التى يطرحها النص، وفى تدعيم الأحكام النقدية التى تعتمد على الذوق الأدبى.

أما عن الأولى، فإن مندور يرى أن النقد عامة هو لون من التساؤل الدائم عن مصادر المعرفة وطبيعتها، والنص الأدبى يمثل أحد هذه المصادر، ومباشرته تعنى الوعى بمشكلاته من خلال جانبين: الأول: الصياغة وما تثيره من مشكلات على مستوى الصوت والأداة والمفردات والجمل والرابط الكلى للنص، لذا فإن هذه المباشرة أو الممارسة تبدأ من الأصغر إلى





الأكبر، والثانى: الدلالة وما ترتبط به على المستوى الأول من تحولات الدلالة، وعلى المستوى الأخير من بناء القيم الذى يقف عليه وظيفة الناقد ووظيفة النص معًا، كما ينصرف الوعى بمشكلات النص إلى الوعى بالخصائص النوعية الأخرى التى تربطه بغيره من الأنواع الفنية، لذا يقول مندور عن النقد إنه: «فن دراسة النصوص الأدبية والتمييز بين الأساليب المختلفة، وهو لا يمكن أن يكون إلا موضعيًا، فهو إزاء كل لفظة يضع الإشكال ويحله، فالنقد وضع مستمر للمشاكل».

وما دام النقد وعيًا مستمرًا بالمشاكل التى يثيرها النص، فإن هذا الوعى لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال مباشرة النص، وتحديد مستوياته، وهذا المسلك الفنى الخالص لا يمكن أن ينجح من خلال سياقات معرفية أخرى نعدها مساعدة للنقد الأدبى ومناهجه، لكنها لا تمثله مثل مناهج علم النفس والفلسفة والجمال وما إلى ذلك.

وأما عن الثانية وهى تدعيم الأحكام النقدية المعتمدة على الذوق الأدبى فإن مندور فى حديثه عن سمات روح العلم ذكر «تدعيم الإحساس بنظرات العقل» وهذا الإحساس هو إحساس ذاتى خالص أشبه بالحدس ينتج عنه لون من المعرفة لا يقوم عليها برهان، ومن ثم يخشى مندور أن يقع ناقده فى بحار الانطباعية باسم الذوق الأدبى، وفى منطقة التوقيف التى تعنى عدم تعليل الأحكام الأدبية، لذلك قرن هذا الإحساس بنظرات العقل التى يعنى بها تحديده - أى الإحساس - وتمييزه - أى تفسيره - ومراجعته، وتعليله بكلمات مندور.

والسؤال الذى يفرض نفسه هنا، لماذا قرن مندور النقد بروح العلم ولم يقرنه بالعلم نفسه، بغض النظر عما يقوله مندور من أن العلم مجموعة من القوانين تفسر المادة؟

يؤمن مندور إيمانًا عظيمًا بأن هناك مناطق لا يقوى العلم على تفسيرها، وإن استطاع وصفها، وأن العلم بذلك يقف حائلًا بيننا وبين الالتقاء المباشر بالأشياء التقاءً حميمًا، وأن الناقد كالعالم يدرك أشياء فى موضوعه يشعر بها ويحسها ولا تفارق وعيه، وربما تفتقد إلى بعض صفات الجمال وتختلف صورتها من ناقد إلى ناقد، ولا يقوى كذلك على تعليلها لا لنفسه ولا لغيره. وما دام الأمر كذلك فما الفائدة إذن من جعل النقد يسير على غرار العلم، وهو مختلف عنه؟

والاختلاف كما قلنا لا يأتى من قواعد التفكير العلمية العامة، بل يأتى من إجراءات التطبيق، واختلاف الموضوع عند كل منهما. فلا يعقل أن يكون النص الأدبى وهو مادة إنسانية حية مثل المادة التى يخضعها العلم للتجربة، وهى مادة صامتة أو غير مؤثرة فى صاحبها. هذا بالإضافة إلى أن النص الأدبى كما يقول مندور هو نص - بطبيعته - ملىء بالمفارقات وشىء غير دقيق، وهو أدق وأعمق وأرهف وأغنى من أن نخطط له



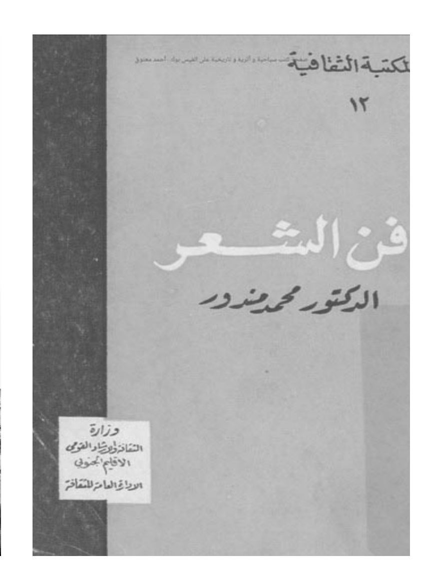
طريقه، وعلينا أن نقبله كما هو تقبلًا مباشرًا، وأن نقر-فى هذه الحالة – بأنه «إذا كانت أولى قواعد المنهج العلمى هى إخضاع نفوسنا لموضوع دراستنا لكى ننظم وسائل المعرفة لطبيعة الشىء الذى نريد معرفته، فإننا نكون أكثر تمشيًا مع الروح العلمية بإقرارنا بوجود (التأثرية)» على حد قول جوستاف لانسون الذى اقتبس مندور مقولته. وهذا الإقرار يترتب عليه ما سبق ذكره وهو مباشرة النص إذا لا يكفى أن يقف الناقد منه موقف العالم التجريبى من مادته، إذ «لن نعرف قط النبيذ بتحليله تحليلًا كيماويًا أو بتقرير الخبراء دون أن نذوقه بأنفسنا». وهذا ما جعل مندور ينتهى إلى أنه «لا يمكن أن يحل شىء محل التذوق».

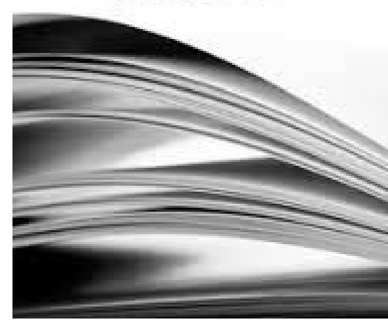
لما سبق قرن مندور النقد بروح العلم ولم يقرنه بالعلم معتمدًا على فهمه لضرورة الذوق أو التذوق، ومعتمدًا على خبرة الأمم التى وعاها فى عقله وتمثلت فى فشل جعل النقد علمًا على غرار العلم. وكانت المحاولة الأولى كما يقول محاولة أرسطو التى ازدهرت فى أدب عصر النهضة وهو الأدب المعروف بالأدب الكلاسيكى، وأساسها استقراء ما درج عليه عرف الأدباء فى كل فن من فنون الأدب، وجعل ذلك العرف قوانين ومحاولة إخضاع الإنتاج الأدبى لها، ومنها الوحدات الثلاث فى الدراما: الزمان والمكان والموضوع، ووجوب توافرها فى كل دراما. والثانية جاءت من جانب برونتيير بنقل قوانين التطور من مجال العضويات إلى مجال الأدب والأخلاق.

وروح العلم التى قرنها مندور بالنقد، جعلت النقد يقف فى منطقة وسطى بين العلم ومنهجه الصارم من جهة، والفن الملىء بالمفارقات وعدم الدقة والاستعصاء على التخطيط من جهة أخرى.

وهذه المنزلة منحته حرية واسعة استمدها مما أسماه مندور بالذوق الأدبى الذى يهتدى بضياء العقل فى التحديد والتمييز والتعليل والتأبى على الخضوع للأهواء إن أراد، كما يهتدى بدفء الإحساس المباشر والعاطفة، وجلعت لها الذوق قدوة حسنة فيما أقره كبار النقد الذين سار مندور على نهجهم ومهدوا للحكم التوفيقى الذى يعتمد على «أن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة»، ومن ثم يتحول الناقد إلى قاضٍ لا ترد حكومته ولا يدرى ما حيثيات هذه الحكومة.

لكن هذا الناقد لن يكون هذا عمله الغالب عليه، لأن العمل الأدبى ليس من طبيعته أن يكون كله «أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة». وهذا ما جعل مندور حريصًا على أن يرد الناقد دائمًا إلى طبيعة النص الأدبى بعد أن صده عن نقده عن طريق المتلقى أو عن المبدع. فطبيعة هذا النص طبيعة لغوية فى النهاية وإن كانت على نحو خاص من الصياغة والإيقاع والدلالة، وتهتدى هذه الطبيعة بقوانين اللغة العامة، وهى قوانين تمثل مفاتيح مهمة فى يد الناقد للولوج إلى النص.





ويؤكد مندور ذلك بقوله إن: «موضع الخطر أن نقحم على دراستنا معارف أقل ما فيها من إضلال هو صرفنا عن أن نركز نظرنا فى الأدب كفن لغوى، واهمين أننا نجده إذ نتناوله بمبادئ علوم أخرى. وأما النظريات اللغوية وعلوم اللغة ومناهج اللغة فذلك موضع دراستنا». وهذا الاتجاه فى فكر مندور ليس مرده فقط استغراق النقد السياقى فيما حول النص، وفيما حول شخصية المبدع، وإنما مرده أيضًا إلى اطلاعه الفاهم على منجزات علم اللغة كما انتهى إلى جهود سوسير وزملائه فى النصف الأول من القرن العشرين، وعلى منجزات اللانسونية فى توثيق النص ووصفه وتحليله. ولعل كل هذا هو ما أتاح فرصة اكتشاف ابن سلام وموقفه المعرفى من الناقد والنص، واكتشاف منهج عبد العزيز الجرجانى القائم على المقايسة وهو منهج قائم على المقابلة المحايدة، ومنهج الآمدى فى الموازنة، وأخيرًا منهج عبد القاهر الذى استفاد من كل هؤلاء وأسماه مندور بالمنهج الفقهى. وكل هذه المناهج لا تسقط الذوق من حسابها على الإطلاق.

والمنهج الفقهى الذى اقترحه مندور «يبتدئ بالنظر اللغوى لينتهى إلى الذوق الأدبى الذى هو لا شك متحكم فى كل ما يمت إلى الأدب بصلة سواء فى ذلك أردنا أو لم نرد»، وقيمة هذا المنهج فى رأى مندور أنه: «يتضمن روح العلم ويعتز بالنفاذ إلى حقائق النفوس، ولكن هذا ليس ما يميزه عن غيره من المناهج، فروح العلم وفهم النفوس حقيقتان مستقرتان فى كل نشاط عقلى منتج. المنهج الفقهى يستمد حقيقته من مادة درسه وهى الأدب».

وعبد القاهر عند مندور هو المثال البارز على رهافة الذوق الشخصى المدرب المرتبط بالنص و«كيف أنه ابتدأ بنظرية فلسفية فى اللغة ثم انتهى إلى الذوق الشخصى الذى هو مرجعنا الأخير فى دراسة الأدب، وإنك لتقرأ كل ما كتبه عن الإسناد والتقديم والتأخير والفصل والوصل وتمعن فى أمثلته، فتجد إحساسه الأدبى سابقًا إلى النظم، وما منهجه فى نقد النصوص نقدًا موضعيًا إلا مراحل تنتهى به إلى الذوق الذى يدرك الدقائق ويحس «بما تحيط به المعرفة ولا تؤديه الصفة».



د. محمد مشبال

ناقد وأكاديمى

عن نقد كُتّاب السيرة الذاتية

من حق بل ومن واجب الناقد ودارس السيرة الذاتية أن يرجع إلى أمهات المصادر والمراجع النقدية النظرية، فيحيل إلى فيليب لوجون وجورج قوسدورف وجورج ماى وغيرهم من كبار المنظرين الذين وضعوا بين يديه خلاصة تأملاتهم وتفكيرهم فى هذا الجنس الأدبى، لكن فى الوقت نفسه ينبغى ألا يغيب عن ذهنه أن تكوين ثقافة نقدية حول السيرة الذاتية يقتضى أن يسترفد عناصرها من مصادر أخرى غير المصادر النظرية؛ فناقد السيرة الذاتية لا يمكنه أن يغفل عن قراءة النصوص السيرذاتية لتكوين وعى أجناسى يرشده فى قراءته لأى نص جديد عرض له، كما لا يمكنه أن يغفل عن الخطاب النقدى المصاحب لهذه النصوص سواء أتمثلت فى مقدماتها أم فى تعليقات نقدية مبثوثة فى تضاعيف السرد. فعندما يشير شكرى عياد فى ثنايا سيرته الذاتية «العيش على الحافة» (الطبعة الأولى ١٩٩٨) أنه يكتب دون اهتمام بالصنعة والفن والأسلوب أو حِرْصٍ على الترابط؛ فلا شك أن القارئ النوعى الخبير بنصوص السير الذاتية يدرك أن هذه الإشارة ليست عارضة وليست عارية عن المعنى، بل قد تكون إشارة نقدية مضيئة لهذا النوع الأدبى الذى يكتب فيه المؤلف؛ فكيف نُقبل على قراءة نص أدبى يضحى بالأدبية ويعلن مجافاته للفن والتحسين؛ ماذا وراء هذا الإقرار؟

يعرف القارئ النوعى أن شكرى عياد هنا يردد فكرة نقدية سبق لغيره من كتاب السيرة الذاتية أن رددوها فى ثنايا سيرهم، وكأنه إعلان عن ميثاق جديد بينهم وبين القراء؛ قوامه الصدق وقول الحقيقة من دون زيادة أو نقصان أو تزيين؛ أى إن قانون جنس السيرة الذاتية لا يتمثل فى الصنعة والاهتمام بالأسلوب والتحسين وغيرها من الوسائل التى يلجأ إليها الأدب، بل فى مقومات أخرى مغايرة تحيل إلى الأخلاق لا إلى الجمال. وبناء على التأمل الدقيق فى مثل هذه التعليقات النقدية المصاحبة للسرد والوصف فى سيرة شكرى عياد وسير غيره من مؤلفيها، يمكننا أن نساهم فى بناء خطاب نقدى للسيرة الذاتية لا يدير ظهره لتعليقات صناعها وما جاء فى تقديمهم لنصوصهم من أفكار نقدية جديرة بالرعاية والإنماء. ولنتأمل قول أحمد أمين فى تقديمه لسيرته الذاتية «حياتى» (١٩٥٠): «أما هذا الكتاب فأنا العارض والمعروض والواصف والموصوف، والعين لا ترى نفسها إلا بمرآة [..] والنفس لا ترى شخصها إلا من قول عدو أو صديق، أو بمحاولة للتجرد، ثم توزيعها على شخصيتين: ناظرة ومنظورة، وحاكمة ومحكومة، وما أشق ذلك وأضناه. ومع هذا فكيف يكون الإنصاف؟ إن النفس إما أن تغلو فى تقدير ذاتها فتنسب إليها ما ليس لها، أو تبالغ فى تقدير ما صدر عنها، أو تبرر ما ساء من تصرفها، وإما أن تغمطها حقها ويحملها حب العدالة على تهوين شأنها فتسلبها ما لها، أو تقلل من قيمة أعمالها».

يحدد هذا النص النقدى لأحمد أمين الوضع الخطابى الذى يمكننا أن ننظر من خلاله إلى هذا النوع من أنواع الخطاب؛ ولنبدأ بملاحظة كاشفة فى سياق البحث عن تأصيل مقاربة (أو مقاربات) نقدية للسيرة الذاتية، فأحمد أمين لا ينطلق فى الأساس النقدى الذى بنى عليه تصوره هنا من النظر فى علاقة خطاب السيرة الذاتية بمرجعها التى يراها علاقة لا تقوم على مبدأى الصدق والأمانة كما أثبتت عديد من الدراسات النقدية التى سعت إلى إثبات تخييلية هذا النوع الخطابى، بل ينطلق من مبدأ آخر نستخلصه من سؤاله: كيف يكون الإنصاف فى النظر إلى الذات والحكم عليها؟ والإنصاف سؤال أخلاقى غير جمالى يضع خطاب السيرة الذاتية فى سياق تواصلى يروم من خلاله المتكلم-السارد إحراز العدل فى الحكم على ذاته وأفعاله، وكأن الكاتب الذى قرّر كتابة سيرته الذاتية، إنما قرر رفع قضيته فى محاكمة مفتوحة تكون فيها الذات الحاكمة هى نفسها الذات المحكومة؛ أى إنه المتهم والقاضى فى الوقت نفسه؛ كيف ينظر إلى ذاته وأعماله فى ضوء اللحظة الراهنة، وبتعبير آخر: كيف يقيّم ذاته؟ هل كان مخطئًا أم مصيبًا؟ وهل اقترف أفعالًا يستحق عليها العقاب، أم هى أفعال طبيعية ينبغى إعادة تقييمها بشكل مغاير لما هو سائد؟ وكما لا يمكن أن تجرى محاكمة حقيقية من دون قاضٍ أو قضاة يقيّمون أقوال «المتهم» ويصدرون حكما عليه؛ فالقاضى فى السيرة الذاتية قد يتعدد ويتنوع، ولكن بالتأكيد يُعَدُّ القارئ المفترض للنصوص السيرالذاتية، قاضيًا يتوجه إليه كُتّاب هذه النصوص بخطاباتهم (اعترافات وشهادات واتهامات وتبريرات ومرافعات..). وبناء عليه فإن الأفعال التى يضطلع بها كاتب السيرة الذاتية هى أفعال ذاتية تقويمية تُعرِّضُه فى النهاية لحكم أخلاقى بدعوى أنه لم يكن صادقًا فى تقديراته وتأويلاته وحجاجه وأحكامه؛ وأن الصورة التى عرض بها ذاته فى هذه المحاكمة المفتوحة، هى صورة بلاغية رام منها تحقيق غرض من الأغراض. فعندما يقول أحمد أمين إن السارد يبالغ فى تقدير ذاته باختلاق أفعال أو صفات لا تملكها، أو بالمبالغة فى تقدير أفعاله أو صفاته، أو بتبرير أخطائه وذنوبه، أو بالتهوين من قدره والتقليل من قيمة أفعاله، فإنه يقول ذلك وفى ذهنه أن السيرة الذاتية جنس خطابى ينبغى أن ننظر إليه فى موقفه التواصلى البلاغى الذى يتقدم فيه المؤلف-السارد إلى ساحة المحكمة رافعًا قضيته (سجل حياته) أمام القراء لمحاكمته.

عندما نقرأ مقدمة أحمد أمين وإشارة شكرى عياد إلى عدم اعتنائه بالصنعة فى صياغة سيرته الذاتية، ندرك نحن، النقادَ والمهتمين بتحليل الخطابات، أن هذين الكاتبين-الناقدين يرسمان لنا الطريق لتأصيل وعى بجنس السيرة الذاتية مغاير للوعى الذى بالغ فى ادعاء أدبيتها التى لا يمكن أن ينكرها أحد.

لحظات من الإلهام والحب والصداقة
مذكرات مارجريت أتوود قبل الميلاد

راهنت على أن ما أسرّته لها عرافة الهنود الحمر عندما كانت فى العاشرة من عمرها هو مجرد كلمات مزيفة جوفاء، بأنها ستعيش طويلًا حتى تبلغ من العمر ثمانية عقود ونصف، ولكنها خسرت هذا الرهان، وأدركت ذلك بعدما تجاوزت من العمر ٨٥ عامًا واحتفلت بيوم ميلادها، وفى اليوم التالى قررت الكاتبة الكندية مارجريت أتوود أن تدفع ثمن الخسارة، وأن ترضخ لمقترح ناشرها، وتضع مذكراتها.

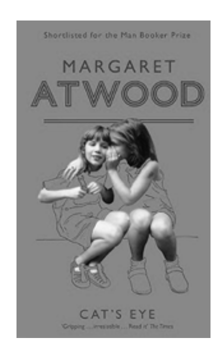
ج.أ



ظلت أتوود لسنوات ترفض فكرة كتابة سيرتها الذاتية ونشرها، وترى كتب السير مملة، وهى لا ترغب فى تصدير مثل هذا الملل إلى قرائها ومعجبيها، الذين كانوا يرغبون بإلحاح فى معرفة المجهول عن حياتها ومسيرتها، ولكنها رضخت وقررت أن تسابق الزمن حتى تنتهى من وضع سيرتها الذاتية قبل أن تخدعها الحياة التى امتدت بها وأعطتها كثيرًا، أن تحرمها هذه المرة من وضع النهاية التى باتت ترجوها.

كانت فكرة وضع مذكراتها فى قالب ما، أدبى بدون الكشف عن تفاصيل هذا القالب؛ أحد الأسباب التى جعلت مارجريت تراجع موقفها الرافض، ويبدو من حماسها فى حديثها عنه أنها أعدت له جيدًا، وكانت تنتظر تجاوز الـ ٨٥ بيوم واحد لتبدأ تنفيذ مشروعها الجديد، وكتابها الذى عنونته بـ «الأرواح» الذى ستروى فيه عن طفولتها غير التقليدية فى شمال كندا، بالإضافة إلى قصة حياتها المهنية فى الكتابة؛ من أعمالها النسوية المبكرة إلى رواياتها الأكثر مبيعًا والحائزة على جوائز، وقد تحدد موعد صدوره فى ٤ نوفمبر القادم وقبل عيد ميلادها الـ ٨٦ بأيام والذى يحل ١٨ نوفمبر.

وعلى خلفية الإعلان عن صدور سيرتها الذاتية، تحدثت أتوود: «لقد تعرقت بالدم بسبب هذا الكتاب، كان هناك الكثير من الحياة التى يجب أن أضعها فيه، وإذا كنت قد مت فى سن ٢٥ مثل جون كيتس، لكان الكتاب قصيرًا، لكننى ضحكت أيضًا كثيرًا. فالمذكرات هى ما يمكنك تذكره، وتتذكر فى الغالب أشياء غبية، وكوارث، وانتقام، وأوقات رعب سياسى، لذلك أضعها، لكننى أضفت أيضًا لحظات من الفرح، والأحداث المفاجئة، وبالطبع الكتب»، بينما علق ناشر الكتاب البريطانى: «إنه إصدار تاريخى، وسوف نسافر فيه مع أتوود عبر حياتها، كما سوف تكشف المزيد والمزيد عن كتاباتها التى تتضمن ١٧ رواية و١٩ كتابًا شعريًا وتسع مجموعات قصصية قصيرة وثمانية كتب للأطفال وثلاث روايات مصورة، وتكشف كذلك عن الروابط العظيمة بين الحياة الواقعية والفن».



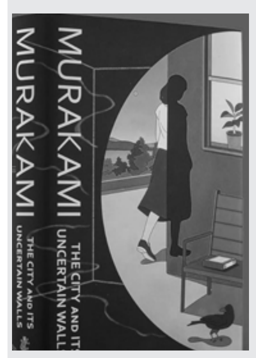


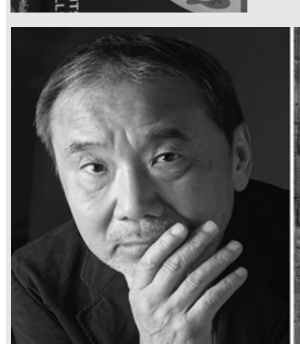


مولود جديد لهاروكى موراكامى

مازال فلك الأدب يدور حول اللغات الأوروبية المسيطرة على العالم كالإنجليزية والفرنسية والإسبانية، وهذا ما تجلى فى الاستقبال الحافل للرواية الجديدة للكاتب اليابانى «هاروكى موراكامى» التى صدرت منذ أكثر من عام ونصف باللغة اليابانية، لغته الأم، وتحديدًا فى أبريل عام ٢٠٢٣، ولكن الاحتفاء العالمى تزامن مع صدور ترجمات هذه الرواية باللغات الأوروبية الرئيسية وعنوانها «المدينة وأسوارها غير المؤكدة»، وأنه عاد إلى جمهوره بعد صمت دام لنحو ٦ سنوات عقب صدور روايته السابقة «مقتل الكومنداتور»، ووصفوه بأنه «سيد الأدب اليابانى المعاصر»، وبدأ كتابة هذه الرواية عام ٢٠٢٠ أثناء جائحة كورونا، ولكن كقصة قصيرة، توسع فيها حتى أصبحت رواية فى ٦٧٢ صفحة.

الاحتفاء العالمى تزامن مع صدور ترجمات هذه الرواية باللغات الأوروبية الرئيسية وعنوانها «المدينة وأسوارها غير المؤكدة»







لا مكان للعجائز فى أوروبا

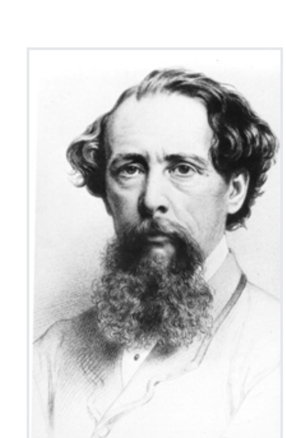
لا يجب للمؤسسات العامة أو الخاصة أن ترعى من لا يفيدها حتى وإن عمل لصالحها لفترات طويلة سابقة وتقاعد



يجب أن تكون قويًا ومتحركًا باستمرار حتى لا تدهسك تروس آلات العالم الحديث، عالم بات غير آمن للضعفاء، والخطر سيزيد بشكل مطرد مستقبلا، ويصبح العالم أكثر جنونًا؛ تحذيرات أطلقها الكاتب والروائى الفرنسى «باسكال بروكنر» (من مواليد عام ١٩٤٨) فى كتيب صغير غير روائى بعنوان «أنا صورة للضحية»، راصدًا ما يسود فى فرنسا خاصة وأوروبا عامة من فكر غير إنسانى، وأن من لا ينتج ويجنى مالا، فلا مكان له، وأنه لا يجب للمؤسسات العامة أو الخاصة أن ترعى من لا يفيدها حتى وإن عمل لصالحها لفترات طويلة سابقة وتقاعد، وأنها دعوة واضحة لقتل العجائز، ولبروكنر ١٢ رواية بدأت بـ«اذهب للعب فى مكان آخر» عام ١٩٧٦، وآخرها «سنة واحدة ويوم واحد» عام ٢٠١٨.



مئوية متحف تشارلز ديكينز



مرت مائتى وثلاثة عشر عامًا على ميلاده، ومائة وخمسة وخمسون عامًا على رحيله، ومازالت هناك مفاجآت تتعلق بالكاتب الإنجليزى «تشارلز ديكنز» (١٨١٢- ١٨٧٠) صاحب روايات «أوليفر تويست»، «ترنيمة عيد الميلاد»، «ديفيد كوبرفيلد»، «أوقات عصيبة»، «الآمال الكبرى»، «قصة مدينتين» ونحو ١٥ رواية أخرى وعشرات القصص القصيرة لأهم كتاب العصر الفيكتورى، فبمناسبة الاحتفال بالمئوية الأولى لمتحف تشارلز ديكنز القابع فى قلب لندن، أعلنت إدارته أن أهم أحداث الاحتفالية هو معرض سيتم افتتاحه فى ٢٩ يونيو من العام الجارى وخلاله ستُكشف لأول مرة عن كنوز غير منشورة، وتظهر وجوهًا أخرى لديكنز أكثر تنوعًا وحميمية، وتأسس متحف ديكينز بعد ترميم منزله وإنقاذه من الهدم.

ستُكشف لأول مرة عن كنوز غير منشورة، وتظهر وجوهًا أخرى لديكنز أكثر تنوعًا وحميمية



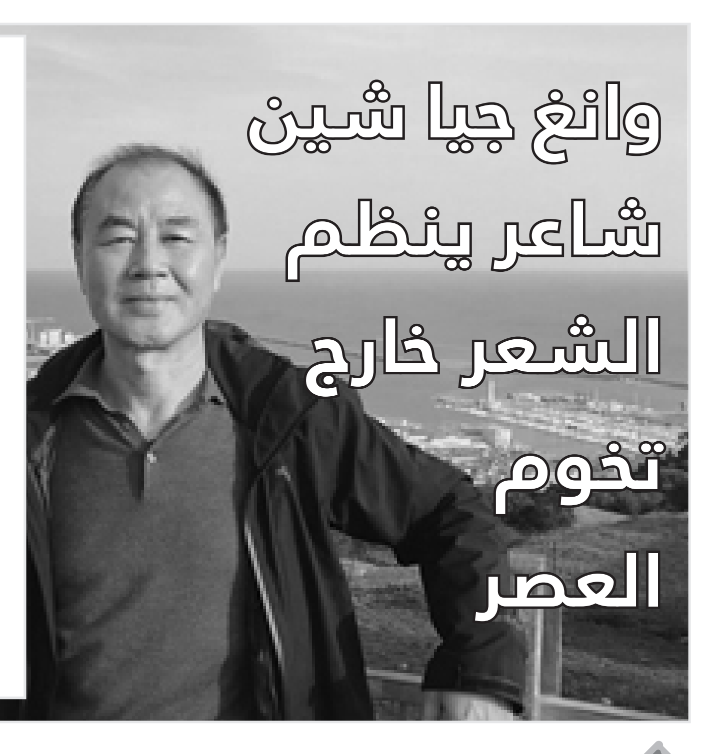
عايدة الجديدة فى مسرح مارينسكى

استضاف مارينسكى النسخة الأولى من أوبرا «عايدة» عام 1875، ثم اعتاد أن يستضيف بها كل 25 عامًا بعد تجديده

«أمر مذهل ولا يصدق، نحن نكتب التاريخ بجوار النيل الذى جلبناه إلى سان بطرسبرج مجددًا بعد ١٥٠ عامًا من حضوره الأول مع المحبوبة عايدة»، بتلك الكلمات وغيرها تحدث بفخر مدير مسرح مارينسكى الذى يعود تأسيسه لعام ١٧٨٣، وذلك بمناسبة استقبال النسخة الجديدة لأوبرا «عايدة» لفيردى وهو العرض الأول الذى يستضيفه المسرح بعد تجديده، واستضاف مارينسكى النسخة الأولى من أوبرا «عايدة» عام ١٨٧٥، ثم اعتاد ذلك المسرح التاريخى أن يستضيف عايدة كل ٢٥ عامًا بعد تجديده، فكانت عايدة والنيل حاضران فى عروض ونسخ مختلفة أعوام ١٩٠٠، ١٩٢٥، ١٩٥٠، ١٩٧٥، و٢٠٠٠، ليعودا بعد ربع قرن أخرى بتقنيات جديدة تعتمد على الذكاء الاصطناعى.



وانغ جيا شين شاعر ينظم الشعر خارج تخوم العصر



ولد وانغ جيا شين في مقاطعة هوبي عام ١٩٥٧، والتحق بجامعة ووهان عام ١٩٧٨ ودرس اللغة الصينية والإنجليزية. بدأ ممارسة العمل الأدبي أثناء دراسته الجامعية ونشر أولى قصائده. بدأ العمل كمحرر في «مجلة الشعر» في بكين عام ١٩٨٥.

يمثل وانغ جيا شين حركة التجديد الشعرية في تسعينيات القرن العشرين ومن أهم أعماله: «الرسم الصيني» و«أشعار نهر اليانغتسي» و«قصائد غير مكتملة» و«إعادة نظم قصائد قديمة» وغيرها من الدواوين الشعرية الأخرى، وترجم العديد من الأعمال الشعرية الأجنبية. حصل على جائزة أكاديمية الأدب الصيني المعاصر، وجائزة سومانشو للشعر في دورتها الأولى وغيرها من الجوائز الأدبية المحلية والدولية الأخرى، كما حصد العديد من الألقاب الفخرية. وكان لكتاباته وترجماته بالغ التأثير في الأوساط الأدبية على مدار الأربعين عامًا الماضية.

وانغ جيا شين

أجرت الحوار وترجمته
عن الصينية: **ميرا أحمد**

متى بزغت موهبتك الشعرية؟ هل لعبت البيئة التي نشأت فيها دورًا في تشكيل هذه الموهبة؟

لا زلت أتذكر متى بدأت أقع في غرام الشعر، حينها لم أكن أنتبه إلى أنني أملك بالفعل موهبة شعرية، كل ما أعلمه أنني بالفعل خلقت من أجل الشعر، أو بمعنى آخر أنا شخصٌ أنتمي كل الانتماء إلى الشعر، وعلمت هذا الشيء وأنا تقريبًا في الرابعة أو الخامسة عشر من عمري.

تعد مرحلة الطفولة مخزونًا وجدانيًا وذهنيًا حاضرًا في أي ذاكرة إنسانية تعكس أحلام الطفولة البريئة، فهل يمكن أن تحدثنا عن طفولتك؟ وكيف أثرت على نشأتك؟

نشأت وترعرعت في ظل أحداث الثورة الثقافية الكبرى، وكانت حقبة كئيبة وعسيرة، والكتب الأدبية التي تسنى لي مطالعتها كانت عزائي الوحيد وسط هذه الأيام الصعبة. ووسط هذه الأحداث غُرست بذرة الشعر الأولى داخلي، كما أنني نشأت في كنف الطبيعة الساحرة وأحضان الريف الخلاب، وكما قال الشاعر الألماني هولدرلين «أنا نشأت في حضن الله»، وأنا أتفق مع هولدرلين في هذه الفكرة.

ما مواصفات الشاعر الحق؟ وما معايير الشاعرية الصادقة؟

إن الرؤية الثاقبة والحس المرهف والعاطفة الجياشة والإبداع المتواصل والتعبير الفني الفريد من سمات الشاعر الحق، لكن رغم هذا لا بد للشاعر أن يجتاز اختبار الزمن. يقول المثل الصيني القديم: «الزمن يكشف عن شخصية الإنسان الحقيقية»، وهذا هو حال الشاعر؛ يكشف الوقت عن ماهيته الحقيقية. أما معيار القصيدة الجيدة فله صلة وثيقة بهذا المفهوم، فالقصيدة الجيدة ينبغي أن تندرج تحت مسمى القصيدة التي يعاد قراءتها مع مرور السنين حتى بعد تغير الأجواء الاجتماعية والأدبية.

هل تؤمن بأن الشعر قادرٌ على تغيير العالم؟

لا أعلم ما إذا كان الشعر في مقدرته تغيير العالم أم لا، لكن كل ما أعلمه أن الشعر قادرٌ على تغيير البشر.

كيف تتبدى صورة المرأة في أشعارك؟

تغنيت في قصائدي الأولى بالحوريات، لكن لم تكن نساء حقيقيات، ثم ظهرت فيما بعد بعض الصور النسائية في مواويل أشعاري وحاولت تقديم صورة حقيقية عنهن، لكن خلاصة القول لم تظهر صورة المرأة بطريقة وافية في أشعاري، لكنها جزءٌ أساسي في حواري في الحياة لا غنى عنه. لا أزال أؤمن شديد الإيمان بقصيدة جوته «المرأة الأبدية تقودني إلى الارتقاء»، فدومًا كانت المرأة شرارة إلهام خاصة في أشعاري وأشعر ببالغ الامتنان لوجودهن في حياتي، وفي الآونة الأخيرة ترجمت العديد من القصائد لشاعرات، وتركت هذه التجربة بالغ الأثر داخلي، كما أنها إضافة مهمة إلى مسيرتي الإبداعية.

ما المجموعة الشعرية التي تفضل دومًا قراءتها؟

أحب العديد من الدواوين الشعرية، لكن الدواوين التي أواظب على قراءتها ليست كثيرة. وأنا ممتن لكل القصائد التي طالعتها وألهبت مشاعري وحركت وجداني وكانت كالقنديل أنار أشياءً في حياتي.

ميرا أحمد: ما الذي يميزك عن أقرانك من الشعراء؟

وانغ جيا شين: ربما يكمن الفارق بيني وبين غيري من الشعراء هو أنني نادرًا ما أحسب نفسي شاعرًا، بل أنا فقط أعمل من أجل الشعر.

ما ذكرياتك عن قصيدتك الأولى؟

ترجمة

لسوء الحظ لا يمكن أن أتذكر الآن قصيدتى الأولى. قبل أكثر من ثلاثين عامًا، كتبت قصيدة «أين المكان»: «لا أعلم من أين بدأت.. لكننى أعلم أننى لن أصل أبدًا»، ويبدو أننى لا زلت عالقًا فى هذه الحالة الشعرية.

ما روافد إبداعك الشعرى؟

روافد إبداعى الشعرى عديدة، لكن أهمها على الإطلاق شىء نابع من آلامى وجراحى التى عشتها فى الحياة، وتعاطفى مع الحياة وشعورى بالخجل ككونى شاعرًا. ولا شك أننى شاعرٌ مستوحى من أعمال شعراء آخرين أثروا فى وجدانى العاطفى، لكن ما أقر به هو أن أشعارى نابعة من ذاتى ومن لقائى بهذا العالم وحوارى مع هذا العصر. وأرجو أن تظل دومًا كتاباتى تستنير وتهتدى بضمير حى يقظ.

ما طقوسك فى كتابة الشعر؟

فى بعض الأوقات أكتب بعض الأشياء فى عجالة، لكن دومًا الإبداع الحقيقى لا يخرج إلى النور إلا فى أوقات الراحة والسكينة. من الصعب أن أحدد لك بعض الطقوس الخاصة فى الكتابة، لكننى أهوى الكتابة على منضدة المطبخ أو على صوت الغسالة، وأهوى كتابة الشعر فى الليالى الممطرة والثلجية، أو عندما يخرج الجميع للتنزه وأبقى وحدى فى المنزل. وعندما أكتب الشعر أستطيع أن أستقبل بمنتهى الحفاوة عيدى.

ما نوعية القصائد التى تفضل نظمها؟ القصائد القصيرة أم الطويلة؟

أنا أفضل أنواع عديدة من القصائد، وحاولت من قبل نظم القصائد الطويلة أو بمعنى آخر سعيت جاهدًا لأتجاوز حدود اللغة. حلمت من قبل بأن أنظم قصيدة مطولة، وبالفعل نجحت فى نظمها، لكن الآن يبدو أننى أميل أكثر إلى «البساطة»، فقد علمتنى التجارب أن طموحات الشاعر العظيمة تضر بفنه، ويتحتم على الشاعر أن يتعلم كيف يحكم زمام حاله!

هل يمكن أن تخبرنى عن قصيدة عذبتك أثناء كتابتها؟ وما القصيدة التى نظمتها ولم يعرف عنها القراء شيئًا؟

فى عام ١٩٩٨ كتبتُ قصيدة عنوانها «جواب» وهى قصيدة عذبتنى كثيرًا حتى تمثلت على الورق، كما أن قصيدة «لو كنت شجرة» لا تكف حتى يومنا هذا عن تعذيبى ودومًا تشغل حيزًا فى عقلى حتى اقتلعتنى من جذورى، ورغم هذا العذاب إلا أننى أشعر بالامتنان لهذه القصيدة؛ لأنها صالحتنى مرة أخرى على الحياة. أما عن أن القصائد التى كتبتها ولم تنشر، فمن الصعب أن أطلعك عليها فهى كثيرة.. كثيرة جدًا.

ماذا تعرف من الشعر العربى المترجم إلى الصينية؟ وهل أحببت ما طالعته؟

طالعت ترجمات أدونيس ومحمود درويش، قد خلق أدونيس ثقافة الشعر، لكن محمود درويش هو الأقرب إلى قلبى. فى آذار العام الماضى التقيت أثناء مشاركتى باحتفالية الشعر الدولية فى سانتا فيه (عاصمة ولاية نيومكسيكو الأمريكية) بالشاعر العربى كريم جيمس أبى زيد وأهدانى مختارات شعرية ترجمها للشاعر نجوان درويش، فطالعتها وأنا على متن الطائرة، وسعدت جدًا بهديته؛ لأنها جعلتنى أتعرف على هذا الدرويش الرائع!

ما المشكلات التى تقف عائقًا أمام ترجمة الشعر؟ وما المعايير التى ينبغى أن تتوافر فى ترجمة الشعر؟

تتبدى المشكلة الجوهرية فى ترجمة الشعر فى الافتقار إلى وجود المترجمين المحنكين واسعى المعرفة، وكثرة هؤلاء العاجزين عن ترجمة الأعمال العظيمة؛ لأنهم لم يحاولوا تجديد مفاهيمهم الشعرية، فعلى أقل تقدير لا بد أن يقدم المترجم معادلًا مماثلًا للنص الأصلى فى ترجمته، وهذا هو المعيار الأساسى.

كيف يتبدى لك مستقبل القصيدة الصينية فى ظل العصر الرقمى والذكاء الاصطناعى؟

لا يشكل العصر الرقمى ولا الذكاء الاصطناعى أى خطورة تجاه مستقبل الشعر الصينى، بل إنه يضيف إلى كتابة الشعر وترجمته المزيد من المتطلبات والمعايير. وإذا لم نستطع نحن كشعراء ومترجمين مواجهة هذه المتطلبات الجديدة، فلن يكون هناك مستقبلٌ أمام الشعر.

أثارت قصيدة النثر جدلًا واسعًا بين الرفض والقبول، فهل أنت ممن يدافعون عن قصيدة النثر أم يرفضها؟

أظن أنه من الأفضل الآن كتابة النثر بدلًا من قصيدة النثر، وقد كتبت بالفعل من قبل بعض قصائد النثر، لكن فى النهاية اكتشفت أنها ليست قصائد نثر، بل كانت أجزاءً مستقلةً من الشعر، وتختلف تمام الاختلاف عن قصيدة النثر.

هل نحيا فى عصر الشعر أم فى عصر الرواية؟

ما نعيشه ليس عصر الرواية أو عصر الشعر، بل يمكن القول بأننا نحيا فى عصر الفوضى والاضطرابات والعبث وانعدام الهوية، لكن كما قال الشاعر سيلان: «يولد الشعر من العبث»، ويتوقف الأمر على ما إذا كان لدينا القدرة على مواجهة تحديات العصر أم لا.

ما رأيك فى الغموض الذى يتخلل بعض القصائد؟

تتضمن العديد من القصائد الجيدة أشياء تستعصى على الفهم. قال الشاعر سيلان: «رجاء سامحونا على عدم وضوحنا فهذه هى مهنتنا!»، لكن ما نراه الآن من غموض وأفكار مربكة حائرة يشبه ما تضمنته قصة «ملابس الإمبراطور الجديدة» للكاتب آندرسن.

من الشعراء الذين كان لهم تأثير على مسيرتك الأدبية؟

لا شك أن الشاعر الصينى دوفو كان له بالغ التأثير على مشوارى الإبداعى لأنه الأب الروحى لنا، بالإضافة إلى شخصيات أخرى مثل باخ والفيلسوف النمساوى لودفيغ فيتغنشتاين على الرغم من أنهما ليسا شاعرين.

لو لم تكن شاعرًا فماذا تتمنى أن تكون؟

لو لم أكن شاعرًا لصرت بحارًا أو عازف بيانو أو بحارًا، وجميعها هى أحلام الطفولة الخضراء، لكن القدر كان أقوى من أحلامى واختار لى أن أسلك طريق الشعر والشعراء.

ترجمت الكثير من المجموعات الشعرية لشعراء أجانب، فما أكثر المجموعات الشعرية المقربة إلى قلبك؟

صدر لى أكثر من عشر مجموعات شعرية مترجمة لنخبة كبيرة من الشعراء مثل باول سيلان وويسن أودن وأخماتوفا ولوركا وماندلشتام وويليام بيتس، إلى جانب مجموعة كبيرة من الشعراء الأمريكيين والأوربيين، وهى نتاج سنوات طويلة من العمل الشاق، وحظيت الترجمات على مديح عدد كبير من الشعراء والباحثين، ومن الصعب تحديد مجموعتى الأثيرة، وعلينا أن نترك حرية الاختيار إلى الزمن وإلى القراء.

من قصائد وانغ جيا شين

ترجمة: ميرا أحمد

1

بدون عنوان
فى بداية الزمان
أو فى آواخر الزمان
دومًا يأتى شخصٌ إليك
وربما هو حبيب العمر
لم تره منذ سنين
١٩٩٥

2

تغيرات
فى ليلة واحدة تتبدل كل المواسم
وكل شىء أمامك يغدو طلاسم
تهب ريحٌ
ريح تضرب بقوة والناس تحتمى فى البيوت
وخلفك فى الأعالى سماء تضوى بالياقوت
...
فجأة تصير عجوزًا
وتخور قوتك
وتتعثر خطاك تحت ورق الشجر الهاوى
وجسدك فارغ خاوٍ
تمضى وينبعث صوت جسدك الذاوى
...
تهب الريح عبر مواسم العام
وتمرق الريح عبر سحب السماء
وتصير السماء أعلى وأعلى
ماذا تحمل لنا الريح؟
تهب الريح عبر الشقوق
عبر لأماكن لا نسمعها
تهب بسرعة مجنونة
...
لم يتبقَ سوى أيام قليلة
وورق الشجر على الأرض يهوى
ونسمع حفيف الشجر وسط الريح
وصوت البشر والسيارات يأتى من البعيد البعيد
وجميعها تمضى فى اتجاه واحد
...
هبت على جسدك ريحٌ عاتيةٌ
عاتية جدًا



وانغ جيا شين والشاعر الأمريكى آرثر سز

فى ليلة واحدة تتبدل الأحوال
من حال إلى حال
وعليك أن تقف شامخًا فى مهب الريح
أو تستسلم تمامًا للريح
١٩٩٠

3

فى غرفتك
فى غرفتك سواء كنت تعلق على الحائط
لوحة لجواد أصيل
أو لأستاذ جليل
أو لمدينة من مدن الخيال
هى بورتريه لشخصك
...
على الدرب وأنت تسير
ستقابل أشجارًا
فاعلم أنك واحدة منها
وستقابل أشخاصًا
فاعلم أنك واحد منهم
فلا داعى للزهو
ولا داعى للخيلاء
٢٠١٨

4

المطر فى أغسطس
الليلة أمطار سخية لا تنام
ونوم هرب من عيون الأنام
مطر يضرب بيد من حديد
يتدفق تحت الأفاريز
ومن بين عتبات الدرج ومن بين شقوق الباب الخشبى
...
وسط المطر يخبو زهو عباد الشمس
ويصدأ الحديد
وأمام الأبواب تخرج ضفادع صغيرة
وأنا أرهف حواسى
كل حواسى لصوت المطر
فى ذلك الصباح الشاحب
فى تلك الغرفة المعتمة الباردة
فى جسدى شخص يسير صوب الجنوب
يسير تحت المطر
...
يسير صوب الجنوب
يسير فى بكين وسط الضباب والمطر
وسنوات الفقر الأولى
وعطر الزهور الوسنى
ونافذة تنفتح فجأة وسط الريح والمطر
ورجل يرتدى معطف المطر يختفى على ناصية الزقاق
(ومطر يتدفق فى القنوات)
تحت المطر حركة مرور عالقة
ومساحات زجاج السيارات تروح وتأتى فى خيبة أمل
حتى بعد رحيل الرجل بسنين
لا زال يسقط بكل يقين

والمطر زخات زخات
يحجب عنك الرؤية
وشجرة الكركديه تحمل زهرات ثقيلات
ترتجف تحت الزخات
وتلك الغرفة فى الصيف كانت بالنور ساطعة
غدت وسط المطر كئيبة باهتة
فى كل عام يدوى الرعد فوق الروابى
فى كل عام ينزل علينا المطر
فى كل يوم تغادرنا أحبة وترحل
وطحالب تحيا على الصخر تحت المطر
شتاء ٢٠٠١

5

قصائد إلى الأجيال القادمة

1

أشعارى فى هذا الشتاء الكئيب
لم تكن عذبة مثل أشعارى التى أقطفها من الذاكرة
وصوت كومات الثلوج كان يدوى تحت قدماى فى غابات الصنوبر

2

تكتب مارينا بالقلم
لكن فى بعض الأوقات ترغب فى أن تكتب بالفأس
لربما هو ترياق الألم

3

على مائدة العشاء قالت دوه دوه
أنت تكتب قصيدة وتخسر قصيدة
ونحن لا نفهم لغة الموتى
ولا حتى نفهم لغة الأحياء
٢٠١٣

قِصة حُبّ بين جيلين تفوز بالنسخة الدوليّة من البوكر:

رواية ألمانيّة عن السّلطة والفنّ والثقافة

عبر لغة سرديّة ذكيّة ومتألّقة، تُظهر الرّوائيّة الألمانيّة «جِنى إربنبك» تعقيدات العلاقة بين طالبة شابّة وكاتب عجوز، وتتبّع التوترات والتقلبات اليوميّة التى تصم علاقتهما الغراميّة، وتنقل لنا فى الوقت نفسه مشاهد الحياة داخل شقق ومقاه وشوارع وأماكن العمل ومطاعم ألمانيا الشرقيّة. تبدأ الرواية التى فازت بالنسخة الدوليّة من جائزة البوكر العام ٢٠٢٤ بقِصّة حِبّ، على أنّها تدور بالأساس عن السّلطة والفنّ والثقافة؛ ذلك أنّ استغراق الحبيبين فى ذاتيهما، وسقوطهما فى دوامة ضارية تفتك بهما، يتّصل بالتّاريخ الأوسع لألمانيا الشرقيّة إبّان هذه الفترة، ويتقاطع فى أغلب الأحيان مع هذا التّاريخ عند زوايا عجيبة. إنّ مصدر تفرّد رواية «كايروس» هو أنّها جميلة وغير مُريحة؛ شخصيّة وسياسيّة فى الآن نفسه؛ حيثُ تدعونا «إربنبك» إلى الرّبط بين هذه التطورات السياسيّة التى ميّزت هذين الجيلين من جانب، وبين قِصّة حبّ مُدمّرة وقاسيّة من جانب آخر.

روبرت روبسام

ترجمة: د. مجدى عبد المجيد خاطر

عبر خمس روايات ومجموعة قصصيّة وكتاب غير قصصى، سبرت الكاتبة الألمانيّة البارزة «جِنى إربنبك» أغوار الحياة بالدول البوليسيّة وتجارب اللاجئين فى مدينة برلين المُعاصرة، والطرائق التى يُمكن لحيوات كثيرة أن تصطف بها فوق بعضها البعض على قطعة الأرض نفسها؛ ذلك أنّ كُتبها كافّة تشتبك مع إشكالية التعايش مع التاريخ وخلاله.

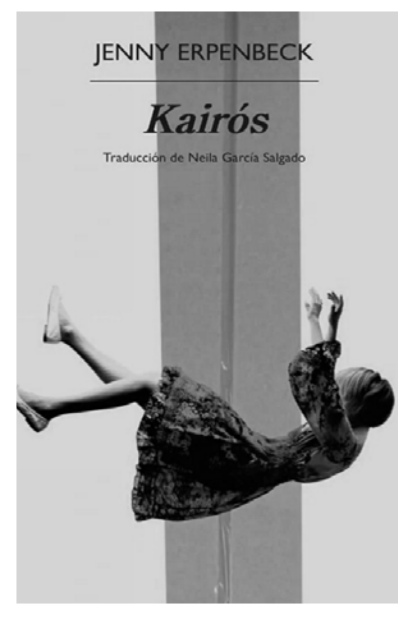
عايشت «إربنبك» نفسها تجارب كثيرة مُماثلة؛ إذْ وُلدت فى ألمانيا الشّرقيّة العام ١٩٦٧ بعد ستّ سنوات من ابتداء الإنشاءات فى سور برلين، ولعلّنا نستطيع تصوّر طفولتها الشّاحبة بعالم مُبتذل يتنصّت فيه الجهاز السرّى لألمانيا الشرقيّة على كل تفصيلة تدور وراء الخرسانة المتهاوية. على أنّ «إربنبك» تتذكّر شيئًا مُختلفًا؛ حيثُ كتبت فى مقال نُشر فى العام ٢٠١٦ وترجمه إلى الإنجليزيّة «كيرت بيلز»: «لم نكن مصدر دهشة أو هلع بالنسبة لأنفسنا، بل كُنّا نعيش الحياة اليوميّة المُعتادة، وفى تلك الحياة كُنّا مُحاطين ببعضنا البعض».



جِنى إربنبك



على أنّ ذلك العالم اليومى تبدد هو الآخر عند سقوط الجدار فى العام ١٩٨٩، وابتلاع ألمانيا الغربيّة شطرها الشرقى؛ فتكتب فى المقال نفسه: «لم تكن الحُريّة تُبذل من دون قيد، بل جاءت بثمن، وكان الثّمن هو حياتى كُلّها لحدّ هذه النقطة».
وفى روايتها الجريئة المُراوغة الجديدة «كايروس» التى ترجمها إلى الإنجليزيّة [الكاتب والمُترجم الألمانى] «ميخائيل هوفمان»، تسعى «إربنبك» إلى لملمة وإحياء الأبنية والروائح والتفاصيل الدقيقة العالقة كافّة التى شكّلت ذلك العالم.
«كايروس» هو إله أوقات الحظّ فى الميثولوجيا الإغريقيّة، أمّا الرّواية فتبدأ فى وقتنا الحاضر تقريبًا حيثُ نرى امرأة ألمانيّة تُدعى «كاترينا» تتسلّم صندوقين كرتونيين ضخمين أرسلهما كاتب أكبر منها سِنًّا توفّى مؤخّرًا يُدعى «هانز». يُفهرس الصندوقان بدقّة بالغة وبتفاصيل تكاد تكون بيروقراطيّة، العلاقة الغراميّة التى جمعت «كاترينا» و«هانز» إبّان السنوات الأخيرة من عُمر ألمانيا الشّرقيّة. لعلّ كاتبًا آخر كان سيُضعف قصتهما من خلال حشوها بأحداث تاريخيّة جسام، لكن «إربنبك» تقود القِصّة للانشغال بمسألة الحدث العرضى؛ إذ تتساءل «كاترينا»: «تُرى أكانت هذه اللحظة ساعة حظّ حين التقت «هانز» أول مرّة ولم تتجاوز بعد التّاسعة عشرة من عمرها؟» وهو ما يعنى التساؤل حول قدر اعتماد الحياة على اغتنام الفرص؛ كاللحاق بالحافلة المُناسبة أو تقبيل الشّخص المُناسب، باللحظة



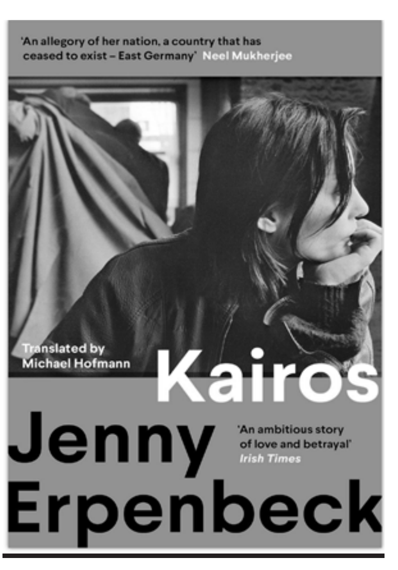
التى تسنح بها؟ ومن ثمّ تُضطر «كاترينا» إلى غربلة أوراق الصندوقين من أجل العثور على إجابة.
يلتقى الاثنان أثناء عاصفة صيفيّة مُمطرة بالعام ١٩٨٦. «هانز» كهل متزوّج فى طريقه إلى المركز الثقافى المجرى حيث يبحث عن أحد كُتب [الفيلسوف الماركسى] «جورج لوكاش»، و«كاترينا» موظفة تحت التمرين بشركة النشر الحكوميّة سئمت انتظار حبيبها الغائب. يلتقيان بالصدفة على متن حافلة، وينتظران انقطاع الأمطار أسفل شريط القطار، ويشربان القهوة ويُرددان بعض أغانى الأطفال ويعتزمان الافتراق. وعلى الرّغم من ذلك لا يتحمّل أيٌّ منهما ترك الآخر بمجرّد عودتهما إلى الشّارع، فيتّجهان إلى منزله معًا. وهكذا تنمو بينهما علاقة يتبدّى أنّهما عاجزان عن الفكاك منها. على أنّ فجوة واسعة تفصل بينهما أيضًا؛ فهو متزوّج ولديه ابن وفارق العمر بينه وبينها يجعله أبًا لها وليس حبيبًا. «كاترينا» طفلة من ألمانيا الشرقيّة وُلِدت داخل هياكلها وابنة تقاليدها، أمّا «هانز» فولِد قبل الحرب العالمية الثانية ونشأ بين «ريجا» [عاصمة لاتفيا] و«بوزين» [فى بولندا]، وكان أبوه أستاذًا جامعيًا ومسئولًا عن «ألمنة» الشرق المُحتل حديثًا. كانت «كاترينا» عضوة بحركة «الشباب الألمانى الحُرّ»؛ فى حين انتمى «هانز» لشبيبة هتلر. كان الواقع الاشتراكى بالنسبة

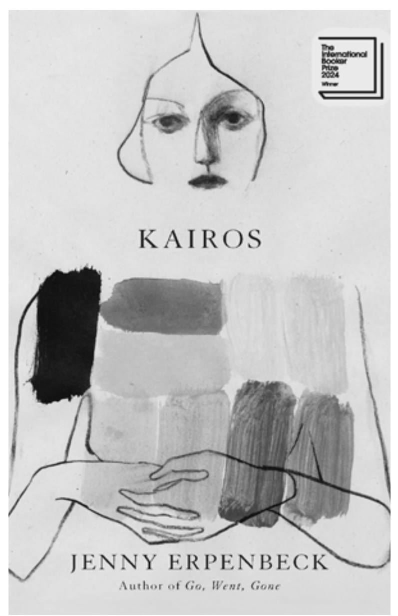
لها حقيقة لا تقبل النقاش، أمّا بالنسبة له فكان مبعث نضالٍ مستمر وسببًا لإعادة التأكيد على الاحتمال الحاضر دائمًا لارتكاب الخيانة، وكلا الرؤيتين تجلٍّ لنمط بارنوى سيُهيمن على علاقتهما فى نهاية المطاف؛ ذلك أنّ التوتّر بينهما ليس توتّرًا بين جيلين فحسب، بل بين ألمانيتين اثنتين.

على أنّ «إربنبك» لا تختزل - لحسن الحظّ - علاقتهما الغراميّة فى محض حكاية رمزيّة ليس إلا، بل تُضفى على الماضى حيويّة واتّقادًا، وترويه بأسلوب سلس متدفّق وحاضر يجعله يضفر أفكار «كاترينا» بأفكار «هانز» فى أغلب الأوقات، وتُقدّم حواراتهما على هيئة عبارات طويلة مُتّصلة تُبرز تعاضدها.

كثيرًا ما تتبدى «كايروس» كولاجًا يجمع بين الفنّ والتّاريخ والموسيقى؛ فترى أحداث ليلتهما الأولى وفى خلفيتها معزوفة «قُدّاس الموت» لموزارت، ومن ثمّ تُلازم كل نبضات نشوتهما الحميمة حركة موسيقيّة أخرى، وتمتزج أصواتهما بأصوات الموتى الّذين يهتفون طلبًا للعتق والرحمة والغفران. كما تولى «إربنبك» اهتمامًا خاصًا بطوبوغرافيا برلين الشّرقيّة القديمة الثقافيّة المنسيّة، بدءًا من مقهى «أركيد» مرورًا بمطعم «جانيميد» وقصر الجمهوريّة، وحتّى مكاتب هيئة إذاعة برلين الشرقيّة. ويخطو وقع العلاقة بين البطلين وفق إيقاع التّاريخ؛ حيثُ يتزامن حصولهما على شقّة خاصّة مع إعادة بناء «الكنيسة الجديدة» التّاريخيّة، وكذلك هدم المخبأ الّذى انتحر فيه أدولف هتلر ويوزيف جوبلز.

تسرد «إربنبك» الحميمى والمصيرى بالاهتمام نفسه، فيجرى الزّمن الشّخصى والتّاريخى فوق مسارين شبه متوازيين إلى أن يُصبح التقاؤهما حتميًّا. وجنبًا إلى جنب عالمهما ثمّة عالم آخر





يتعذّر اقتحامه إلا عبر الإذن المُناسب. فمثلًا يتملّك الانزعاج من «كاترينا» الغريرة عندما تزور جدتها فى مدينة كولونيا غرب ألمانيا، وتشهد النفايات والتشرّد والنزعة الاستهلاكيّة، وتُربكها تقلبات الأسعار وتسليع الجنس فى الشطر الغربى من ألمانيا، ولا ترتاح إلا عندما تعود إلى الشطر الشرقى الّذى تعرفه جيدًا.

لكن مع سقوط حائط برلين، يُطوّق دُنيا «كاترينا» الصغيرة المنطوية عالم الغرب الأوسع والأكثر حُريّة واضطرابًا، وتستغرق ثلاثة أسابيع كاملة لكى تعبر فتحات السّور بعد إلحاح شديد من «هانز»؛ حيثُ ألقت اضطرابات حياتها الخاصّة بظلالها على هذه اللحظة ذات الأهمية التاريخيّة الجسيمة، بعد أن آلت علاقتها الغراميّة بـ«هانز» إلى علاقة عمادها المُراقبة والاستجواب. ومن ثمّ لم تعكس الثورة المفاجئة بالخارج حالة الاضمحلال الطويل والبطىء التى طالت حياتهما معهما، ليُسفر لمّ الشمل الألمانى الكبير عن تفسّخ بالغ الصغر والعُمق فى الآن نفسه أصاب علاقة البطلين.

لا أظنّ «إربنبك» ترغب فى تلميع الحياة بالدول السلطويّة؛ ذلك أنّ «كاترينا» تكتشف فى نهاية الرواية شيئًا عن «هانز» يضع حياته برمتها ودوره السياسى موضع تساؤل. وهُهُنا تترافع الكاتبة دفاعًا عن حياتها، وعن حيوات الملايين من أمثالها التى تشكّلت وترعرعت داخل دولة ومُجتمع لم يعد لهما وجود. كتبت «إربنبك» فى مقال العام ٢٠١٦: «الغريب فى الأمر أنّ لا علاقة له بمسألة ما إذا كان الماضى الّذى يُستبدل الآن كان سارًّا أو غير سار؛ طيبًا أو شريرًا؛ نزيهًا أو خادعًا. بل إنّ لبّ المسألة هو الزّمن؛ الزّمن الّذى مرّ حقًّا بهذه الطريقة التى عرفتها». وقد جعلت هذا الماضى بروايتها «كايروس» يتبدّى مثل الحاضر؛ حيثُ التّاريخ لم يتّخذ بعد شكله النّهائى، والحياة رهن ما هو طارئ، وعُرضة للصدفة.

قصة قصيرة للكاتبة الإنجليزية: كلير بالدوين

ترجمة: محمد زين العابدين

أزرارُ البروش

كان لديهِ ثلاثةُ أيامٍ لتفكيكِ أثاثِ المنزل. كانت (آنا) تصطحبُهُ يومَ الجمعة، ولن يكونَ هناك وقتٌ بمجردِ عودتهِ في العامِ الجديد. كانَ عقدُ البيعِ موضوعًا على طاولةِ صالةِ المنزل، في انتظارِ التوقيع. كانَ سيوِّقعُهُ، لكنْ ليسَ اليوم.

حدَّقَ في غرفةِ المعيشة، من مدخلِها الوادع؛ تصطفُّ تلالٌ من الكتبِ على أطرافِ الغرفة، وأعمدةُ الصحفِ المكدَّسة.

همسَ في نفسِه: «لن أتخلصَ من ذلك؛ فلم أنتهِ من قراءتِه بعدُ ...».

لاحظَ كتابًا صغيرًا بعنوان (الحالة الممتعة للتقاعد المبكر).

حاولَ إزاحةَ كومةٍ من المجلاتِ إلى الجانب، لكنها انهارت، وأسقطتْ أبراجَ الورقِ المجاورة.

تراجعَ. ربَّما حانَ الوقتُ لتناولِ فنجانٍ آخرَ من الشاي، وجوزِ الزنجبيلِ الجميل.

أجَل، يمكنُهُ فعلَ هذا. سيكونُ من الأسهلِ التعاملُ مع غرفةِ النومِ الاحتياطية؛ فبها فقط الملابس، والفراش، وظلالُ المصباح. وهناك سلةٌ من الأشياءِ المتراكمة، تخُصُّ (روز)؛ وهي مليئةٌ بالشموع، والبطاقاتِ المرحة.

اكتشفَ القلادةَ البالية، التي أخبرتْهُ أنها كانَ يتمُّ تبادلُ إهدائِها باستمرار، بين أفرادِ عائلتِها الأوسع، في كلِ عام، خلالَ احتفالاتِ عيدِ الميلاد، ولم يعترفْ أحدٌ منهم على الإطلاق، بأنهُ تعرَّفَ عليها.

لقد صنعَ أكوامًا جديدة، ثم ضَلَّ طريقَهُ في تصنيفِها!

ماذا كانَ يجري؟ إلى أينَ، أو لمن؟ لقد نسِيَ تعليماتِ (روز) الأخيرة.

لقد شغلَهما ولعُ (روز)، بمطاردةِ السناجبِ وصيدِها لسنوات.

لقد قرأ أن هذا قد يكونُ من أعراضِ الوحدةِ أو الاغتراب، لكن هذا لم يكن الأمر بالنسبة ل(روز)؛ هل كان هذا مجردُ نزعةٍ عاطفيةٍ مفرطة؟

فاجأتْهُ نوبةٌ من الغضب، على حينِ غِرّة، وشعرَ بآلامٍ في ركبتيهِ من طولِ انحنائه، وهو يحاول ترتيبَ الكومات، ولم يكُنْ بحاجةٍ إلى الاحتفاظِ بكلِ الأشياءِ التي لا قيمةَ لها، ليبرهِنَ على اهتمامِه.

لقد تركتْهُ في حالةٍ من الفوضى الجهنمية، التي يصعبُ ترتيبُها.

حانَ الوقتُ لتناولِ فنجانِ شاي آخر، مع جوزِ الزنجبيل.

استيقظ فجأةً، ونهضَ من على مقعدِه، عندما دقَّت رنَّاتُ أخبارِ الساعةِ العاشرة. أجبرَهُ اندفاعُهُ من هولِ المفاجأة، على النهوضِ في الدقائقِ الأخيرة، المتبقيةِ أمامَهُ لجمعِ الأغراض.

كانت الغرفةُ الأصغر، والأكثر اكتظاظًا هي التالية.

واجهَتْهُ المزيدُ من الأكياسِ البلاستيكيةِ، المتراكمةِ فوقَ بعضِها، دونَ نظامٍ يجمعُها، أو سببٍ لملئِها، حتى اكتشفَ مخبأَ (روز)، المُرَتَّبِ بعناية.

صندوقُ أزرارِ (البروش)، الخاصُ بها، والتي كانت تُزيِّنُ بها أيَّ وشاحٍ ترتديه؛ أزرارٌ مغطاةٌ بصوفِ (الترتانِ) الإسكتلندي المُخَطَّط، مهترئةٌ من الجانبين؛ وذكَّرتْهُ هذه الأزرار، برحلاتهما وتخييمهما في جزيرةِ (مول)، بالليالي النَّديةِ بالشرابِ بجوارِ النار، بكلِ شيءٍ قاما بتجربتِهِ معًا، للمَرةِ الأولى.

الزرارُ المُخَطَّطُ الأزرق، الكبيرُ والعريض، يحملُ ذكرياتِ أمسياتِهما في الخارج، في كهفِ بليفربول خلالَ الستينيات.

اللونُ الأحمرُ الغامق، واللونُ الأخضرُ الطاووسي الباهتُ، المتعانقانِ في الأزرارِ الصينية، ذاتَ العُقَد، التي يصعُبُ حلُّها؛ تُذكِّرُهُ برحلاتهما النهرية، ومرورهما بالجبالِ المهيبة، ذاتَ التكويناتِ الجيرية، كما تُذَكِرُهُ بالحماسِ والإثارة، وبالشقاءِ والحنينِ للوطنِ والحرية.

أما الأزرارُ الزهريةُ الصفراءُ المُبهجة، فتُذَكِرُهُ بالعطلةِ الصيفيةِ التي قضياها في مقاطعةِ (ديفون).

والأزرارُ المُذَهَبةُ الزجاجيةُ التشيكية، تُذَكِرُهُ بالشجارِ المؤلم، الذي حدثَ قبلَ شهرٍ من العملِ في (براغ)؛ لقد كانت هي «أزرارُ المصالحة»، التي أنقذتْ زواجَهما!

أما الزرارُ الثماني الأضلاع، المُرَصَّعُ بالأحجارِ الكريمة، والموضوعُ في جرابِهِ المخملي، فقد كان هو «زرارُ «الأوسكار» الخاصُ بها؛ كانت تحبُ سماعَ القصةِ المرتبطةِ بذلكَ الزرار.

أينما سافرا، كان يشتري لها أزرارًا، تضيفها لمجموعتِها، وكانَ التحدي الماثلُ أمامَهما في كلِ مكان، هو العثورُ على أشكالٍ أجمل، أو أكثرَ غرابةٍ من السابق.

عندما انحنى وهو يرتجفُ، مُنكبًا على الصندوق، انقلبَ الصندوقُ فجأةً على الأرض، فتحَطَّمَ وتناثرَتْ الذكرياتُ المُختزنةُ في أزرارِهِ البلوريةِ من حولِه.

استعادَ سُخريتَهُ من حنينِ التعَلُقِ بكلِ هذه الأشياء، ثم التقطَ انعكاسَ صورتِهِ في النافذةِ المُعتِمة. أشرقَتْ عيناهُ الذابلتانِ مرةً أخرى، بسعادةٍ نابعةٍ من كلِ ما منحَتْهُ الحياةُ لهما.

-«أبي، هذهِ هي (آنا)!.. آسفة، لقد تأخَّرْنا في الوصول، فقد قمنا بتزيينِ شجرةِ عيدِ الميلاد...».

-«أوه، لقد أخبرتُكَ أننا سنساعدُكَ في فرزِ الأشياءِ الخاصةِ بعيدِ الميلاد».

أخرجَهُ الدخولُ المفاجئُ لابنتِه، من تحليقِهِ في ذكرياتِ الماضي مع والدتِها..

«لقد رأينا الجَّدةَ في المنزلِ بالأمس؛ قالتْ لنا: لا تنسوا البومةَ الصينيةَ الزرقاء».

-«مرحبًا يا حُبِّي»..

نزلَ معها إلى أسفلِ القاعةِ التي كانَ مُنكبًا فيها على صندوقِ الذكريات، وهو يتمتم:

-«لقد وجدتُ لها شيئًا آخرَ أيضًا!».



كلير بالدوين
(Claire Baldwin)

محررة كتب إنجليزية، تعملُ بشكلٍ حر، بنظامِ القطعة، وشاركت في تأليفِ الكتابِ الأكثرِ مبيعًا، الصادر عن صحيفة (نيويورك تايمز)، بعنوان (عالَمُ لكلِ الأرواح). وقد أمضت سنوات في الكتابةِ الأدبيةِ، بنظامِ الاستكتاب، في الكتبِ المشتركة، وتعمل حاليًا مع المؤلفين، ووكلاء النشر الأدبي، والناشرين على مستوى العالم، وتساعد في اكتشاف ورعاية المواهب الإبداعية الجديدة.

المصدر: مجلة: (The Simple Things) -الإنجليزية- عدد ديسمبر ٢٠١٩.



اللغة حتى النخاع: رحلة فى أعماق النثر الشعرى الفريد لهان كانغ

كأنها حفنةٌ من الكلماتِ مُبَعْثَرةٌ على ورقٍ أبيض.
سيول، التى رأيتها آخر مرة فى الصيف، قد تجمدت.
استدرت لأنظر خلفى، رأيت الثلج يتساقط بالفعل
ليوارى تلك البصمات التى طبعتها قدماى للتو.
يبدأ فى التبييض.

«هان كانغ»، الكتاب الأبيض، ترجمة. ديبورا سميث

هان كانغ، الحائزة على جائزة نوبل فى الأدب للعام ٢٠٢٤م، وهى المرأة الثامنة عشرة، وثالث آسيوية، وأول كورية تحصل على الجائزة: سمعت الخبر أثناء هروعى إلى تشييع جنازة والد صديقى. كانت أمسية حزينة وسخيفة وجميلة فى آن. فى الصباح، كنت قد انتهيت للتو من كتابة مقال موجز عن آن كارسون Anne Carson، سيُنْشَرُ فى الصحيفة إذا فازت بنوبل. بدأ هاتفى يرن. مرارًا وتكرارًا، رنين بلا توقف.

أعلنت الأكاديمية السويدية أن الجائزة مُنحت لهان كانغ «لأسلوبها الشعرى المكثف، الذى يواجه الصدمات التاريخية، ويكشف عن هشاشة الحياة البشرية» و«لوعيها الفريد بالصلات التى تربط بين الجسد والروح، والأحياء والأموات». فى مثل هذه اللحظة الغامرة، لم يكن من المُسْتَغْرَب، أن تعترف لجنة نوبل بأسلوبها الشعرى على وجه التحديد، كمثال على الابتكار التجريبى فى الكتابة المعاصرة.

والواقع أنَّ أعمالها لا تلتزم بالقواعد التقليدية للرواية، التى تحدد سببية الأحداث والحيوات. فأعمالها لا تتوافق بسهولة مع المعايير الراسخة للأدب الوطنى الكورى، والتى عادة ما تميزت بشخصيات ذكورية. وفى إطار خطاب الأدب الوطنى الكورى، هُمِّشت كتابات هان كانغ، وتحول المشروع الوطنى والتوق إلى جائزة نوبل، نحو الكُتَّاب الذكور المشهورين لفترة طويلة من حصولها على الاعتراف الدولى، بوصفها حائزة على جائزة مان بوكر الدولية للعام ٢٠١٦م. يصرِّح البعض بأنَّ إنجازاتها الأدبية، التى أدت فى النهاية إلى فوزها بنوبل، يمكن اعتبارها انتصارًا على التهميش، الذى تعرضت له كاتبة شابة نسبيًا.

أون-جوى تشونغ

ترجمة: د. أحمد إسماعيل عبد الكريم

خلال المقابلة القصيرة، التى أجرتها معها لجنة نوبل فى تلك الأمسية، التى لا تنسى فى شهر أكتوبر، أكدت هان كانغ بتواضع أنَّ كتاباتها مدينة لكبار الكُتَّاب، والأدباء الكوريين. وإننى لا يعترينى أدنى شك فى مصداقيتها، وشفافية كلماتها بالنظر إلى إخلاصها. هان التى سلكت أقرب السبل لتصبح كاتبة مستقلة متفرغة، بعد استقالتها من وظيفة أستاذة متفرغة فى العام ٢٠١٨م، فهى كاتبة تعرف كيف تمسك بزمام لغتها، فتسبر أغوارها، وتستكنه أسرارها، وتعيد صياغتها بدقة. تدير دارًا صغيرةً لتسويق الكتب -مكتبة صغيرة- فى سيوتشون Seochon، وهى قرية قديمة بالقرب من قصر جيونغبوكغونغ Gyeongbokgung فى وسط سيول، والتى أغلقت مؤقتًا حتى الفترة الراهنة - يبدو أنها لم تندم قط على قرارها بأن تكون كاتبة.

لقد كرست هان أيامها ولياليها للقراءة والمشى والكتابة، وهى تجمع حطام التاريخ المبعثر، وتتفقد الحقائق، وتبحث عن مواد رواياتها، وتحاول بإصرار غرس بذور الأدب بين عامة القراء، وتؤصل جذوره فى الأرض المشتركة هنا فى كوريا. لم تركن أبدًا إلى الجمود المألوف فى الكتابة، بل استمرت فى تجربة الأشكال، وتطوير طرائق جديدة لسرد القصص، التى تربط بين الأموات والأحياء، متجاوزة حدود النوع الأدبى. لهذا السبب، فى مساء اليوم الذى وصلنى فيه الخبر المذهل، شعرت أن السطور البسيطة والعميقة فى الوقت نفسه، التى كتبتها الأكاديمية السويدية قد جسدت بإيجاز جوهر كتابات هان كانغ.

بالنسبة لى، يمثل أدب هان كانغ نوعًا أدبيًا قائمًا بذاته. فى الواقع، لقد كانت شاعرة قبل أن تصير روائية. يتميز مسارها الأدبى الذى اتبعته بلغة شعرية متماسكة، تتألف من صلب اللغة وكينونتها لتنتقد الماضى. وهى تخترق رواياتها بالكامل. فى معركة لا نهاية لها ضد الخسائر الصادمة، التى يجب أن يواجهها البشر، ينقل نثرها الشعرى أصوات الموتى والأحياء، ويملأ الثغرات والثنايا، التى فشل التاريخ الرسمى فى ملئها، فى كتابته بدموع ومرارة واستياء أولئك الذين لم يتمكنوا من رثاء الموتى بشكل صحيح. بالنسبة لهان، يعمل فعل الكتابة ذاته على إكمال فعل الحداد غير المكتمل فى اللغة، التى تستدعى الموتى إلى الحياة إلى ما لا نهاية. المطلعون على منطق الكتابة الروائية وممارستها، يدركون أنَّ هان لا تتبع القواعد التقليدية للرواية، مثل وضع السلسلة السببية للحياة. إنَّ تطور تجربة هان فى تجربة الأصوات الشعرية يكشف عن القوة المركزة للغتها، والتى تشكل نوعًا من الشهادة التعاطفية لكل الكائنات المهزومة على مر التاريخ.

يدفع نثرها الشاعرى أحيانًا بأوصاف الواقع إلى أقصى الحدود، إلى مستوى يصعب على القراء قراءته. يقول بعضهم إنه قبيح، وثانية تقول إنه قبيح للغاية، وثالثة تؤكد أنه مرير للغاية، ومظلم للغاية، ومفعم بالكرب. فى روايتها (صبى قادم) التى ترجمتها ديبورا سميث بعنوان «أفعال بشرية» (٢٠١٦)، تركز هان على وفاة صبى فى المرحلة الإعدادية، دونغ-هو، فى اضطرابات مذبحة غوانغجو فى العام ١٩٨٠م. وكما جاء فى نهاية الرواية: «افتح تلك اللحظة وستخرج منها مذبحة وتعذيب وقمع عنيف. تُدفع جانبًا، تُضرب جانبًا، تجرفها موجة الوحشية. لكن الآن، إذا تمكنا فقط من إبقاء أعيننا مفتوحة، إذا تمكنا جميعًا من إبقاء نظراتنا ثابتة، حتى النهاية المريرة». فى النسخة الكورية الأصلية، جاءت العبارة أكثر إيقاعًا وشاعرية: «سحق اللحظة، تأتى مجزرة، يأتى التعذيب، يأتى القمع القسرى. إنهم يدفعون ويسحقون ويكتسحون كل شىء بعيدًا». ويبدو أن السطر الأخير، الذى يعنى أنه طالما بقيت أعيننا مفتوحة، فإننا سنواجههم فى نهاية المطاف، يبدو أنه تذكير صارم بدور الكاتب فى تمثيل قسوة هذا العالم.

وُلدت هان كانغ فى العام ١٩٧٠م فى مدينة غوانغجو Gwangju، وربما كانت هان كانغ قد شهدت المذبحة المأساوية، لولا التغيير الذى طرأ على عائلتها. فقبل الانتفاضة مباشرة، نقل والدها، الروائى هان سونغ وون Han Seung-won، العائلة بأكملها إلى سيول، وعرفت فيما بعد عن المأساة من كتاب وألبوم صور أحضره والدها سرًا من غوانغجو. واعترفت فى إحدى المقابلات أنها ذات ليلة، عندما فتحت الكتاب من دون علم والديها، انزلق شىء ما من روحها إلى الأبد. كانت تلك هى اللحظة التى استقر فيها حزن وألم أبديين فى عقلها وإحساسها.

فى نهاية رواية «أفعال بشرية»، يُظهر السرد الذى ترويه والدة دونغ-هو معاناة إنسانة هشة تتحمل سنواتها المتبقية كمرور الفصول. «يمر الشتاء، ويأتى الربيع مرة أخرى. يبعثنى الربيع إلى هذيانه المعتاد، ويجلب الصيف الإنهاك والمرض، الذى أجد صعوبة فى التخلص منه». بعد وفاة دونغ هو، تتحمل الخريف والشتاء بمفاصل متصلبة وجليد يتغلغل فى عظامها وقلبها. تعيش مع الجليد الذى لا يفارقها أبدًا. من خلال تركيزها على الحضور الغائب للفتى الميت فى الرواية، تجتاز هان بحرية مساحات زمنية كبيرة، وتنقل وجهة النظر من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب. بأسلوبها التجريبى، الذى يسجل جميع النغمات الممكنة للأصوات المختلفة، تؤدى هان طقوسًا شامانية؛ لإعادة الأرواح الميتة إلى الحياة. وكما تستنشق والدة دونغ-هو الأبخرة الجليدية، تكتسب كتابة هان قوتها فى فعل استنشاق الأنفاس الأخيرة للموتى. إن تداولية الأحياء والأموات يشبه تجاور وترتيب السرديات والأحداث والأصوات الغنائية.

فى إحدى مقابلاتها مع كريس لى بمناسبة فوزها بجائزة مان بوكر للعام ٢٠١٦م، أكدت هان كانغ أن كتاباتها تبدأ بـ «أسئلة ملحة»، واستجواب للمكان، يزعجانها ورغبة فى «استكشاف نقاء الإنسان وقوته بشكل أعمق (WLT، مايو ٢٠١٦). فى مواجهتها لتطبيع الرذيلة والعنف، تتحمل هان مسئولية الكاتب الذى يصارع حدود اللغة، ويستبطن أغوارها حتى النخاع، ويعكس مصير البشر الذين ليس لديهم سوى طريقة واحدة للعيش وهى التحمل. تنقل أعمال هان شعورًا بأن الكائنات الصغيرة والهشة قد تدعم العالم، وتربط خيط الحياة «بصلابة وتر الثور».

فى منجزها المعنون بـ «الكتاب الأبيض» (٢٠١٦؛ ترجمة ديبورا سميث، ٢٠١٦؛ ٢٠١٩)، وهو مرثية صيغت بشكل جميل عن البياض والتأمل فى الحزن، والتى ترجمتها ديبورا سميث أيضًا، تدعو «هان» القراء إلى متابعة المشهد المتشظى فى عقليتها، ومواجهة حزن الكائنات الفانية، المهزومين، المنكسرين، المفقودين. تحكى بحنو وانكسار حزن والدتها التى اضطرت إلى تكرار «لا تموتى. بحق الله لا تموتى» لأخت هان (الأخت الكبرى) وهى تحتضر

بعد ساعتين من ولادتها، تتصور هان لحظات الحداد المستحيل. يحيل البياض فى «الكتاب الأبيض» إلى طبقات اللغة المزدوجة والثلاثية، فهو فى آن واحد اللون الوحيد الذى يمثل الهشاشة واللحظات المبهرة من التمثيل المستحيل، وفى الوقت نفسه هو الطريقة الوحيدة الممكنة لالتقاط الضوء، لحظة الحياة. تحل هان هذه المعضلة باستخدام النثر الشعرى، الذى يبرز العيون التى ترى «البتلات الصغيرة الثمينة» المخبأة فى قلب الملفوف الأبيض و«حبَّات الغبار اللامعة» التى تتلألأ فى «حبَّات الغبار» الطرية والعنيدة فى آن واحد.

بدأت هان كانغ مسيرتها الأدبية كشاعرة فى العام ١٩٩٣م، وهو العام نفسه الذى تخرجت فيه من جامعة يونسى. وفى العام التالى مباشرة، اختِيرتْ قصتها القصيرة لجائزة الدب للعام الجديد، مما يمثل أول ظهور أدبى لها فى كوريا الجنوبية. وصدرت مجموعة هان الشعرية الأولى والوحيدة بعنوان «خزّنت المساء فى درجى» فى العام ٢٠١٣م، أى بعد عشرين عامًا من ظهورها الأول. وفى ذلك الوقت، كانت قد نشرت بالفعل العديد من الروايات والمجموعات القصصية القصيرة، بما فى ذلك «حب يوسو» (١٩٩٥)، و«الغزال الأسود» (١٩٩٨)، و«ثمار امرأتى» (٢٠٠٠)، و«يداك الباردتان» (٢٠٠٢)، و«النباتية» (٢٠٠٧، بالإنجليزية ٢٠١٥)، و«الريح تهب، انطلق» (٢٠١٠)، و«دروس يونانية» (٢٠١١، بالإنجليزية ٢٠٢٣)، و«السمندل النارى» (٢٠١٢). فى الواقع، يبدو جليًا أنَّ رحلة هان الأدبية عدلت عن الشعر واتجهت إلى عالم الرواية. ومع ذلك، حافظت هان دومًا على حساسية الشاعرة، ولغتها الروائية المميزة تعجّ بنوع من السمات الشعرية، التى أسميها «لغة النخاع الغائرة»، مثل «مجموعة من الكلمات المتناثرة على ورقة بيضاء» (الكتاب الأبيض).

تسكن روايات هان -المليئة بالاستعارات الشعرية والقفزات والخيالات- فى مساحة حدية. والحدّية، فى هذا السياق، مستمدة من الكلمة اللاتينية التى تعنى العتبة، تشير إلى مساحة وزمن بين ما كان وما سيكون - مكان للانتقال، زمن الانتظار، وجهل بالمستقبل، مساحة بين المألوف والمجهول. فى أعمال هان، هى المسافة البيضاء بين الأحياء والأموات، بين حزن الفقد الذى يترسخ فى لحظة الرحيل



وفرح الحياة، الذى يستمر برغم ذلك. من إحدى قصصها القصيرة المبكرة بعنوان «بوذا الصغير»، حفظت السطور التالية «[أنا] صبرت على الشتاء، [أنا] أبتهج بالربيع، جلست هناك أردد الكلمات، التى جاءتنى كما لو أن أحدهم همس بها لى. تلاشى ضوء الفجر ببطء. طار طائر فوق السياج الشائك، وأطلق صرخات جافة وهو يطير نحو الجبال الزرقاء. كانت الأغصان العارية تصدر حفيفًا حين يشتد الريح، محدثةً صوتًا كصوت احتكاكها بالجسد» (١). بالنسبة لهان كانغ، فإن زمنية الكتابة مشابهة للمقطع أعلاه. فبين الشتاء والربيع توجد مساحة حدية: بين زمن الماضى «تحمّلت» والحاضر «أبتهج».

المساحة البينية، هى فترة طويلة وفوضوية، مليئة بالانتظار الصبور. يكون الانتظار ذا معنى فقط عندما لا تعرف النتيجة، عندما لا تدرك حتى حقيقة الانتظار. الانتظار مع معرفة أن شيئًا ما قادم ليس انتظارًا بالمعنى الحقيقى. وهذا ما يفسر القوة السرية لرواية «أفعال بشرية»، التى تتناول مذبحة غوانغجو، ورواية «نحن لا نفترق» (ستصدر قريبًا باللغة الإنجليزية)، التى تعيد النظر فى حادثة ٣ أبريل فى جيجو (١٩٤٨-١٩٤٩)، حيث تصوغها فى سردية تربط بين الأموات والأحياء، والماضى والحاضر، والتذكر، ورحلات العودة، واللقاءات غير المتوقعة (٢). وترديدًا لما قاله والتر بنجامين Walter Benjamin، «أن تصوغ الماضى تاريخيًا لا يعنى أن تدركه «كما كان حقًا». إنه يعنى الإمساك بالذاكرة وهى تومض فى لحظة خطر» (٣). فالرؤية غير المفسرة لكائن أنثوى يقاوم العنف الأبوى فى رواية «النباتية» الذى يتحول إلى نبتة، أو صوت صبى ميت يتحدث بجمل فى رواية «أفعال بشرية»، لا يمكن تفسيرها ضمن قواعد الرواية التقليدية. فى ملحمة أخرى من ملاحم هان الذروة، «هبت الريح، انطلق»، يقدم البحث عن الذاكرة - التى تعبر الحدود بين البداية والنهاية، والحاضر والماضى - صورًا فيزيائية ساحقة تحيط بأسرار الكون وأصول الحياة.

استدعى الخبر المدهش من السويد أيضًا قصيدة منسية منذ زمن بعيد، عنوانها: «رسالة» نُشرت قبل ثلاثين عامًا فى صحيفة جامعة يونسى «يونسى تشونشو»:

كيف حالك؟ هل أنت بخير دائمًا فى غيبتى الطويلة؟

تساءلتُ مرارًا.
ما أصعب أن يفرقنا هذا الشتاء.
فى مفترق الطريق.
طريقٍ يزدان بالأزهار وينزوى.
فى مارس، ثلوج فى غير أوانها تنهمر.
شتاءٌ مضطربٌ، يمزق أحشائى
فى وحشة الشتاء، تتمدد الليالى والأيام.
لن أنسى أبدًا
أرضية دافئة تحضن أحزانى.

من يجرؤ على القول، على أى أساس سيتوقف هذا الثلج. من الواضح أنه سيتوقف... ألا يمكنك أن ترى هذا الثلج الكثيف المنهمر على الأرض من السماء؟ أغصان الصنوبر تنحنى لتتكسر... تلك الغابة الخضراء الباهتة، فى هذه الرياح، بلا جدران تتكئ عليها، آه... هذا المكان، المكان الذى دُفن فيه حتى الطريق إلى الأمام (٤).

فِى هَـذِهِ القَصِيدَةِ الشِّعْرِيَّةِ، تَتَسَاءَلُ بِأَلَم وَأَنِين لماذا لا ينقطع الأمل الأخير؟ على الرغم من تقيؤ الحياة العاجزة، لعنة الحياة، هنا والآن، فى مثل هذا الإيمان والأمل المحبطَيْن. هنا نعود إلى لحظة الذنب الأصلية التى طغت عليها. لقد رأى المراجعون فى سطورها عناقًا فريدًا، لحرارة داخلية مشعة، تدور كرقصة شامانية فى مشهد طرد الأرواح، كتلة نارية من العاطفة والطاقة الغنية بشكل الآتى.

بالنسبة لهان كانغ، تشكل الكتابة «ما هو آتٍ»، وتصوغ الأسئلة، وتمنح الشكل، وتفكر، وتتساءل، وتقلق، وتضيع، وتلتف وتعود، وتتعامل مرارًا وتكرارًا مع السؤال بشأن ما يعنيه أن تكون إنسانًا وما يعنيه أن تعيش، ... ما الذى يمضى، وما يختفى، وما يبقى فى خضم الفقد. هذه العملية ليست تدرّجًا خطيًا، بل هى حركة من المضى قدمًا، وعبور زمن الفقدان، وعبور حداد مستحيل. على سبيل المثال، القصيدة الأولى فى مجموعتها الشعرية «خزّنت المساء فى درجى»، «ذات مساء متأخر، أنا»، تتناول اللحظة ذاتها التى يُفتقد فيها شىء ما.

فى مساءٍ متأخر،
كنتُ أراقب أبخرةً تتصاعد
من الأرزِ فى الوعاءِ الأبيض
ثم أدركتُ
أنَّ شيئًا ما قد رحل إلى الأبد،
حتى الآن،
إنّه يرحل، إلى الأبد.
أتناول الأرز.
تناولت الأرز(٥).

هنا، تجتمع لحظات الفقد المفاجئ والحداد معًا فى طبقات، من دون أن يلحظها أحد. لا يتدفق الوقت فى خط مستقيم، بل يتسرب. بينما آكل، أدرك فجأة أن شيئًا ما قد مضى إلى الأبد. وبينما كانت تدرك بشكل غامض أن شيئًا ما يمضى، تأكل برغم ذلك. ما يذهلنى فى هذه القصيدة ليس الشعور بالخسارة المخزية التى تتخلل الأنشطة اليومية فحسب. بل بين السطر «شىءٌ ما مضى إلى الأبد» (الذى يشير إلى الماضى) والسطر المستمر «يمضى، إلى الأبد»، هناك تردد غامض - يوضحه الشاعر بتقسيم المقطع. تحتضن المتكلمة الوحيدة الفقدان، الذى لا يمكن تحديده ويتكرر طوال حياتها، تأكل المتكلمة الوحيدة الأرز. مثل فعل عبور الصدع الذى لا رجعة فيه، سيستمر هذا الفعل المتكرر حتى نهاية الحياة. نعلم أنه يشكل طقسًا صوفيًا من طقوس الحياة، ويوفر الطاقة اللازمة لاستمرار العالم الملىء بالخسارة «القاسية كوتر الثور».

فى قصيدة أخرى موسومة بـ «خزّنت المساء فى درجى»، «مارك روثكو وأنا - الموت فى فبراير»، يقف المتحدث - وجهًا لوجه - أمام لوحة لروثكو.

بلا مقدمات،
لا صلة تجمعنى بمارك روثكو.
فى سبتمبر ولد، عام ألفٍ وثلاثةٍ.
وفى فبراير راح، عام سبعينَ.
وأنا فى تشرين الثانى، بعدهِ ولدتُ.
ومازلت على قيد الحياة
أحيانًا
أفكرُ فقط فى تلكَ الشهورِ التسعة بين موتهِ وولادتى.
بعد أيّامٍ من ذلكَ الصباحِ الباكر
عندما شقّ معصميهِ
فى المطبخ المجاور للأستوديو
تداخلتْ أجسادُ والدى وبسرعةٍ،
فى رحمٍ دافئٍ استقرّتْ بذرةُ الحياة
بينما فى مقبرةِ نيويوركَ الشتويّة لمْ يَفْسُدْ جسدُهُ بعدُ
ليستْ غامضةً، هى وحيدةٌ
فى رحمٍ وردى
كنتُ بذرةً لمْ يَخْبِطْ قلبُها بعدُ
لا تدرى شيئًا عنِ اللغةِ
لا تدرى شيئًا عنِ النورِ
لا تدرى شيئًا عنِ الدموعِ.
عندما كانَ فبرايرُ
كالشّقّ بينَ الموتِ والحياةِ يتألمُ،
يَحتَمِلُ، يُشفى أخيرًا
عندما لمْ تَفْسُدْ يدهُ بعدُ
فى التّرابِ شبه الذائبِ، والأكثر برودةٍ(٦).

تعتقد الشاعرة التى وُلدت فى نوفمبر ١٩٧٠م، أنها تشترك فى تشابه روحها بين الموت والحياة مع الرسام مارك روثكو(٧)، الذى توفى فى فبراير ١٩٧٠. لقد اختار الرسام الموت فى اللحظة، التى كانت فيها الشاعرة - المتحدثة كنقطة داخل رحم أمها. دخل الرسام إلى فضاء الموت فى اللحظة، التى خرجت فيها إلى الوجود. هذا يعنى أن حياتها ولدت من ظلمة غامضة، «لا تعرف شيئًا عن اللغة، / لا تعرف شيئًا عن النور، / لا تعرف شيئًا عن الدموع». حياة انبثقت من الموت، من الظلام. أمام صمت التجريد العظيم، تدرك المتكلمة فى القصيدة سر الحياة كطقس من طقوس العبور. فى قصائد أخرى، يصبح طقس «الروح الأولى»، صوت يجعل ما لا يمكن أن يعود مرئيًا فى النهاية. عند رؤية ما بداخل روح الرسام، وهو شبيه بشق فبراير بين الموت والحياة، تكتمل عملية التحمل كشكل من أشكال الشفاء.

عمل هان كانغ شاعرى؛ لأنه ليس صريحًا ولا غامضًا - إنه حزين، مدنس، عاجز، ضعيف. إنه شاعرى لأن إيقاعاته جميلة، لأنه يبنى شيئًا ما بعد تفكيكه، وينقذ شيئًا ما من الأنقاض والحطام، من المتدهور، من التالف. ينشأ الإيقاع عند هان من المحاكاة الفيزيائية والعضوية للجسد المتألم، الذى يردد إيقاع الأنفاس. إنَّ عمل هان شاعرى لأنه حسى، ولا يسمح بأى زخرفة فى إيقاعه المقيَّد. فالإحساس المضبوط بارد ومرير وليس دافئًا ولطيفًا. يتحرك عملها إلى الأمام بقوة الصور، وليس بقوة السرد. تسمح عملية صياغة هان للغة الأغوار المتوغلة فى أعماق النخاع، بأن يكون لعملها جسده الخاص.

فى قصيدة «مسرح التشريح» ٢، يقول المتكلم: «لى لسان وشفتان/ وأحيانًا يصعب على تحملهما». تُحَدّق هان فى هشاشة الحياة، فى الأشياء الصغيرة والحساسة، ويصارع القسوة البشرية والكرامة الإنسانية، مجسّدًا صراعًا داخليًا مؤلمًا. تعنى الكلمة الإغريقية القديمة للشعر، poiesis، أى الشعر، فعل الخلق أو الإبداع. إذا كان أسلوب هان الشعرى يصنع شيئًا ما، فهو يأتى من فعل الجمع والتذكر والربط، بين الذكريات المجزأة والصور المبعثرة للتاريخ. إنَّ عملها هو المساحة التى تُدعى فيها كائناتنا الميتة والمجهولة والمدفونة هنا الآن.

بالنسبة لهان، إذن، الكتابة والمعاناة وجهان لعملة واحدة. الكتابة هى الدخول الطوعى فى خضم الألم الرهيب، المعاناة الحتمية. المعاناة هى «سلبية أكثر سلبية من السلبية»، كما يكتب إيمانويل ليفيناس(٨) Emmanuel Levina، لكن الـ«أنا» التى تعانى طواعية هى ذات فاعلة، وليست سلبية. إنه تصميم قوى: لن أنزوى عن معاناة الموتى، الذين يلفون جسدى، لن أودعهم أبدًا.

يسكن نثر هان الشعرى فى هذا الوعد. إن اللغة المتعمقة فى بؤرة النخاع، التى تفجر الماضى تمثل جوهر نثرها الشعرى. هنا مرة أخرى، أتوجه إلى بنيامين.

تُظهر لوحةٌ لكلى(٩) A Klee تُدعى «أنجيلوس نوفوس» ملاكًا يبدو كأنه على وشك الابتعاد عن شىء ما يتأمل فيه بإصرار. عيناه تحدقان، فمه مفتوح، وجناحاه مبسوطتان. هكذا يتصور المرء ملاك التاريخ. وجهه موجه نحو الماضى. حيث ندرك سلسلة من الأحداث، يرى كارثة واحدة فقط تستمر فى تكديس الأنقاض وتقذف بها أمامه. يود الملاك أن يبقى، ويوقظ الموتى، ويعيد إصلاح ما تحطم(١٠).

بالنسبة لبنيامين، تهب العاصفة من الجنة، وقد اشتعلت بعنف لدرجة أن الملاك لم يعد قادرًا على إغلاق جناحيه. «إن العاصفة تدفعه بلا مقاومة إلى المستقبل الذى يدير ظهره إليه، بينما كومة الحطام التى أمامه تنمو فى السماء. هذه العاصفة هى ما نسميه التقدم». وبالنسبة لهان كانغ، فإن العاصفة هى ما نسميه الأدب. فى صميم نثرها، نرى أجنحة الشعر مبسوطة تجمع حطام التاريخ.

«أنا من النوع الذى يتواصل مع العالم من خلال ما أكتبه»، هذا ما صرحت به هان فى حفل توزيع جائزة هيونداى بونى تشونغ للابتكار فى ١٧ أكتوبر ٢٠٢٤. «لذا، آمل أن أستمر فى الكتابة كما كنت وألتقى بالقراء فى كتبى، والآن أحاول إنهاء رواية أعمل عليها منذ هذا الربيع». بعد فترة وجيزة من انتشار خبر فوزها بجائزة نوبل فى شبه الجزيرة الكورية، قررت عدم عقد أى مؤتمر صحفى رسمى للاحتفال بالجائزة من باب حرصها الإنسانى على الأزمات، التى تمر بها بعض المجتمعات البشرية، جراء الصراعات الدائرة حاليًا، والتى خلف وراءها الكثير من المعاناة بكافة صورها.

الجدير بالإشارة أنَّ «هان» أيضًا مغنية وكاتبة أغانى. عند الاستماع إلى أغنيتها «حتى لو قلت وداعًا»، يدرك المرء أنه حتى فى أصعب الظروف، وأكثرها إظلامًا، وأشدها وحشة، تأتى انفراجة وإشراق، ببساطة لأننا هنا الآن.

من ودّع بلا رجعة
ألقى بكل شىء بعيدًا
لا يجد سلوى
أنت ذلك الشخص
لكن حان لنا أن نحيا
حان لنا أن نعيش
حتى لو ودّعت
حتى لو ألقيت بكل شىء
حتى لو لم تجد سلوى
أنت هنا الآن
حان لنا أن نعيش الآن
حان وقت الحياة
قم وانهضِ
قم وامشِ
(شخص ما أمسك بيدى)
حان الآن وقت النهوض والمشى
الآن خذ بيدى ولنذهب (١١).



الهوامش

[١] Han Kang, (My woman's fruits) (Moonji, ٢٠٠٠), ١٧٤, my translation.

[٢] The Jeju uprising was a series of violent clashes and brutal suppression that occurred on Jeju Island beginning on April ٣, ١٩٤٨, leading to the deaths of an estimated ten thousand to thirty thousand people over several years.

[٣] Walter Benjamin, «Theses on the Philosophy of History,» in Illuminations, trans. Harry Zohn (Schocken Books, ١٩٦٨), ٢٥٥.

[٤] Han Kang, «Letter,» Yonsei Chunchu, November ٢٣, ١٩٩٢, my translation.

[٥] Han Kang, (I stored the evening in my drawer) (Moonji, ٢٠١٣), ١١, my translation.

[٦] Han Kang, ١٦–١٧, my translation.

٧- مارك روثكو: هو رسام، وبروفيسور من الولايات المتحدة الأمريكية ولد فى داوغافبيلس. انضمت إحدى لوحاته إلى قائمة أغلى ٢٠ لوحة زيتية فى العالم، والتى بيعت بمبلغ ٧٥,١ مليون دولار. (المترجم).

٨- إيمانويل ليفيناس: فيلسوف يهودى فرنسى لتوانى الأصل ومعلق تلمودى. فيلسوف فرنسى من أصل يهودى صاحب «إيتيقا الغيريّة» وكاتب العديد من التفاسير حول التوراة. أسهم فى التّعريف بفينومينولوجيا هوسّرل فى فرنسا. درّس الفلسفة بجامعة بواتياى سنة ١٩٦٤ ثمّ انتقل بعد ذلك إلى جامعة نانتار ١٩٦٧ وأخيرا إلى السّوربون عام ١٩٧٣. (المترجم).

٩- بول كلى (١٨٧٩ – ١٩٤٠): هو رسام ألمانى ولد فى سويسرا، تتروح أفكاره بين السريالية، التعبيرية والتجريدية. (المترجم).

[١٠] Benjamin, «Theses», ٢٥٧.

[١١] Han Kang, , my translation.

Editorial note: A review of We Do Not Part will appear in the January ٢٠٢٥ issue of WLT. Eun-Gwi Chung's essay «'Tough as Ox Tendons': Korean Literature and Returning Catastrophe» appeared in the March ٢٠١٧ issue of WLT.

العنوان الأصلى للمقال:

Language of White Bones: The Secrets of Han Kang's Poetic Prose, by Eun-Gwi Chung

نُشر فى مجلة worldliterature-today، فى ٦ ديسمبر ٢٠٢٤م

على الرابط:

https://www.worldliterature-today.org/blog/essay/language-white-bones-secrets-han-kangs-poetic-prose-eun-gwi-chung

رحلات حجٍّ أدبيّة وثقافيّة بواسطة رسّام للخرائط؛ يعيد فيها القُرّاء مرّة أخرى إلى كُتُبهم المفضّلة

هيرب ليستر Herb Lester: مطبعة صغيرة بلندن، تساعد القُرّاء على تتبع خطوات مؤلّفيهم وشخصيات كُتُبهم المفضَّلة من خلال صنع الخرائط؛ تحديدًا أولئك القُرّاء الّذين إن انتهوا من قراءة كتاب ما أو حتّى مجموعة كاملة لأحد المؤلّفين؛ فإنّهم لا يستطيعون الخروج من الحالة الّتى رسمها الكاتب فى كتابه، بل وأكثر من ذلك فيهم من يُحاول بجدّيّةٍ البحث عن الأماكن الّتى زارها شخصيّات الكتاب. وبالتّالى هم يريدون الغوص بأنفسهم فى أحداث الكتاب الّذى انتهوا للتوّ من قراءته، من خلال التّمشيّة فى الشوارع أو الجلوس فى الحانات الّتى جرت فيها بعض الأحداث، أو سارت فيها الشخصيّات، أو حتّى جلس فيها المؤلّف نفسه حينما كان يضع المخطوط الأوّلى لكتابه. هذا النّوع من التّفكير لدى بعض القُرّاء يستطيع أحيانًا الوصول بهم إلى السّفر حول العالم؛ مثلًا من خلال إعادة بناء الطُّرُق الّتى سار بها جورج سمايلى-George Smiley عبر لندن، أو اتّباع Hercule Poirot خلال رحلته البحريّة فى Bixhil، أو تعقُّب فيليب مارلُو – Philip Marlowe حول لوس أنجلوس، أو رُبّما عُبُور رُوما مع تُوم ريبلى Tom Ripley.

هوب كوريغان

ترجمة: محمد يادم

هؤلاء القُرّاء هم الجمهور المنشود بالنسبة لـ بِن أولينز-Ben Olins. فى ٢٠١٠م بدء مشروعه: هيرب ليستر-Herb Lester تلك المطبعة الصغيرة التى تولى اهتمامًا لنشر خرائط للسّفر ولكنها خرائط مختلفة تمامًا لأنها تغلب عليها النّزعة الثّقافيّة. وكانت خريطته الأولى، والتى ما زالت الأكثر مبيعًا: «كيف تصل لنيويورك القديمة»، حيث تجد نفسك تتوقف فى متجر أرجوسى للكتب-Argosy Book Store، الّذى تأسّس فى عشرينيّات القرن الماضى، وفى جزيرة كابرى-Isle of Capri: وهو مطعم إيطالى يعود لخمسينيات القرن الماضى وكان يتردد عليه المُمثل مونتغمرى كليفت-Montgomery Clift، والكاتب توم وولف- Tom Wolfe، كما تتميّز هذه الخرائط بعدّة مواقع تبدو للأشخاص العاديّين بعيدة عن المسار الحقيقى، الواضح. لكنّها فى الحقيقة، وعلى حد تعبير المصمّمين: «تبدُو هذه الطُّرق والمَسالك والإدخَالات غريبة الأطوار، لكن على الرّغم من ذلك فهى تمزُج بين الخَيال والوَاقع والعالم الآخر».

بدأ التّحوُّل من خرائط السّفر إلى خرائط الثّقافة الأدبية والشّعبيّة، جُزئيًا، مع اهتمام أولينز بالمشهد الثّقافى فى السّتّينيات. حيث يتذكر أولينز وقوفه أمام دَرَج نيويورك حيث وقفت إحدى الشّركات الشّهيرة لالتقاط بعض الصور الفوتوغرافيّة؛ لكن المبنى مازال موجُودًا إلى حدٍ كبيرٍ لم يتغيّر منه شىء. يقول: «حينما أراه أعتقدُ أنّهم ما زالوا هناك.. شعور ينقلك بالزّمن لفترة وجيزة..». ما تغيّر بالنّسبة لـ أولينز هو تحول الأمر فى بعض الأحيان، وعلى مرّ السّنين، من الاستخدام أو التعبير الأدبى إلى أساليب غير مهذّبة: مثل تعبيرهم «لندن القذرة» كما يشير إليها السكّان المحليون الّذين يتتبعون المواقع الفاضحة فى المدينة، ويقومون برسم خرائط لها تحديدًا لمواقع السّحر والمواقع الّتى يتم استخدامها فى الأمور الرّوحانيّة، مثل كتاب «باريس الغامضة-»، أو كتاب «التُّفّاحة القاسية-» الّتى تحكى قصّة الجريمة من خلال ٥٥ موقع فى مدينة نيويورك من داشيل هاميت إلى دوروثى هيوز، فى الوقت نفسه تُقدّم أجاثا كريستى جولة فى أكثر الأماكن الّتى تملؤها الجثث المتناثرة فى كل الأنحاء، من خلال قصص وحكايات يملؤها الغموض والإثارة، فتجد نفسك تمرُّ بلندن وليفربول وبرايتون. إلى جانب ذلك تجد كارولين كرامبتون تعطينا معلومات تُعتبر تافهة من خلف الكواليس، عن طريق برنامجها وهو عبارة عن بودكاست حول الرّوايات الكلاسيكية من فئة الإثارة والغموض.

بالنّسبة لأولينز فإنّه يُركّز على الإنتاج الإبداعى أكثر من التوسُّع؛ حيثُ تظلُّ المطبعة صغيرة وكذلك الأرباح. لكنّه دائمًا ما يُعلّق على هذا بابتسامة قائلًا: «إنّ هذا العمل مخصّص لفئة معيّنة من القُرّاء؛ ممّا يجعل كلّ شىء صغير بالنّسبة لى، أمرًا مُريحًا». إنّ توجيه الأنظار ناحية السّياحة الأدبيّة ليس بالأمر الجديد، حيث نجد منازل إميلى ديكنسون فى أمهرست بمساتشوستس، وإرنست همنغواى فى كى ويست بفلوريدا، منذ فترة طويلة كانت وجهات شعبيّة للحج الأدبى. ومن

ثم تطوّر الأمر بعد ذلك، حسب تقرير مجلّة سكوير، إلى أن ظهرت المنتجعات والفنادق، والرّحلات البحريّة الّتى تُركّز على القراءة فيما يُسمّى «طفرة السّفر الأدبى»، فنجد مكتبة بروكلين العامّة تنظّم جولات سير أدبيّة ذاتيّة التوجيه فى المنطقة مع قائمة قراءة مصاحبة للجولات من خلال أعمال: W. E. B. Du Bois و N. K. Jemisin، كما تستضيف نظيرتها: مكتبة مانهاتن جولات سير على الأقدام فى الأحياء بما فى ذلك، مؤخّرًا، هارلم لجيمس بالدوين. وللقرّاء الّذين يبحثون عن رحلات أطول، مع أحداث أكثر إيقاعًا وضجيجًا، فإن الكتاب المُصوّر الجديد: «رحلاتٌ أدبيّة»-«Literary Journyes» الّذى تم طبعه بمطبعة جامعة برنستون، يحتوى على ٧٥ رحلة خياليّة عبر القارات مملوءة بالأحداث التاريخيّة، كما يحتوى على عدد من المقالات الهامّة عبارة عن مقابلات مع نُقّاد أدبيّين وكُتّاب.

فى حين تُقدّم خرائط هيرب ليستر تجربة فريدة من نوعها مع الخرائط أو ما يمكن تسميته المسارات، إلّا إنّها تحوى العديد من الأعمال الفنيّة أيضًا، مع بعض الرّسوم التّوضيحيّة، والخطوط البيانيّة القابلة للتجميع، إلى جانب الخرائط، كل ذلك قابل للتّجميع، وإلى جانب ذلك يوجد بعض الأشياء المتعلّقة بالموضوع مثل: مفكّرة صغيرة لمُراسلين تحمل علامة «سرّيّة» كما فى «التُّفّاحة القاسية»، أو علامات مرجعيّة وبطاقات بريديّة مستوحاة من الطّراز القديم فى بعض الخرائط الأخرى. تحتوى الخرائط الأدبيّة أيضًا على جداول زمنيّة وبعض القصص من الكواليس الخلفيّة، وأيضًا مجموعة قيّمة من السّير الذّاتيّة. إلى جانب ذلك يتلقّى أولينز بانتظام تعليقات من القُرّاء حيث يُرسل له بعضهم صُورًا للخرائط مُعلّقة على الجُدران بعد أن تمّ وضعُها فى براويزٍ لائقة. كما يُرسل له آخرون تعليقات حول أماكن مُحدّدة قاموا بزيارتها بناءً على توصية أحد المُرشدين.

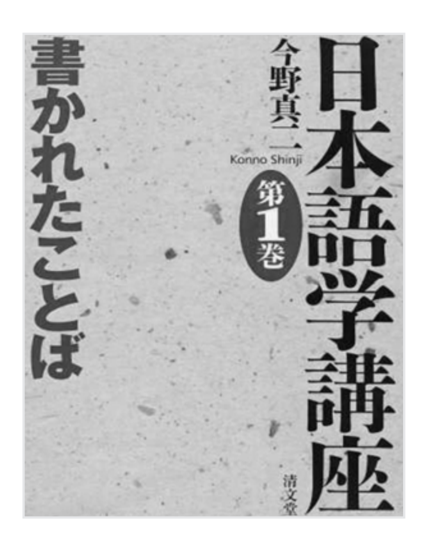
فى حقيقة الأمر: لا يمكنك العودة بالزّمن للوراء، ولكن استخدام تلك الخرائط الأدبيّة يقرّبُنا كثيرًا من المسارات الّتى سار فيها أحد الشّخصيات أو مُؤلّفى الكُتب. ثم يتبقى أن يكون لديك كقارئ القليل من الخيال وبالتّالى ستكتشف أنّه لديك الكثير من العمل الشاق والممتع فى نفس الوقت.

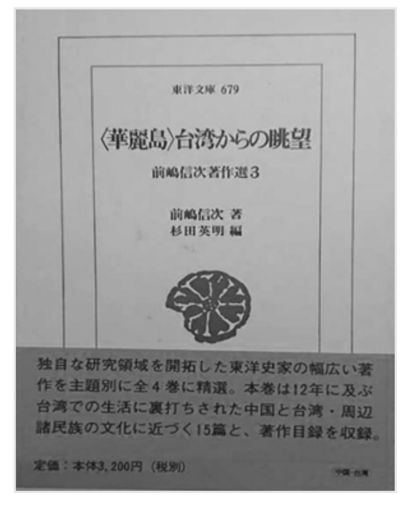
كتب غارى لاكمان-Gary Lachman، عازف جيتار سابق فى فرقة بلوندى، أربعة خرائط أدبيّة لـ هيرب ليستر: «حقائق حول هاوارد لندساى لوفكرافت ومُحيطه»، و«أليستر كولى: الوحش فى بريطانيا»، و«Maigret's Paris»، وخريطة جارى العمل عليها لمشهد punk فى نيويورك من ١٩٤٧ لـ ١٩٨١. لقد تقابل كلّا من لاكمان وأولينز بعدما قرأ الأخير السيرة الّتى كتبها لاكمان فى عام ٢٠١٤ عن كرولى: عالِم السّحر والرّوائى الإنجليزى، فطلب منه مباشرة كتابة دليل يكون حجر أساس لرسم خريطة بريطانيا من خلال كتابات كرولى. ثم بدأ التّعاون بينهما وتطوّر لاحقًا بعدما قرأ لاكمان روايات جورج سيمنون الـ ٧٥ عن المفتش ميجريت، وبالتّالى تتبع لاكمان أى قصة تصدر عن المفتش ميجريت ومن خلاها استطاع لاكمان أن يرسُم خريطة مميزة لـ باريس بعيون ميجريت. حيث ينجذب لاكمان للعودة للماضى واستحضار أحداثه المختلفة. وبالنّسبة له، فإنّ هذه الخرائط لا تمثّل نوعًا من أنواع السّياحة، بل حجًا أدبيًا خياليًا وثقافيًا.

وأخيرًا يبدو أنّهم يعملون حاليًا على وضع خرائط لـ: مدينة ميكسيكو من خلال كتابات فريدة كاهلو-Frida Kahlo، ولوس أنجلوس من خلال كتابات جوان ديديون-Joan Didion، ولندن كما صوّرتها كتابات إيان فليمنج-Ian Fleming. كما يطمح أولينز ويأمل أن تكون هذه الخرائط الأدبيّة جسرًا ينقل القُرّاء إلى أبعاد خياليّة تكون لها أثر قوى فى تعميق علاقاتهم بشخصيّة محبّبة، أو عملٍ مفضّل. حيث يقول بكل بساطة: «إلى هنا يأتى دور الخيال، حيث بإمكانى الآن أن أخلع نظّارتى، فيصبح الأمر غامضًا بعض الشىء، وبالتّالى لن أقترب أكثر».


هوب كوريغان

يقضى المترجم حياته يعدو بين جبلين، ثقافتين وحضارتين أو أكثر، يؤدى واجبه نحو لغته الأم بترجمة ما يراه مناسبًا ويعزز ثقافتها، ولكنه فى الوقت ذاته يعمل على نشر ثقافة الآخر ومعرفة بلاده بها، وهناك من قام بواجبه نحو بلاده بترجمة ما أدرك قيمته من اللغة العربية وبالتزامن ساهم فى التعريف بأدبها وثقافتها، والتالى مايجيما شينجى.







مايجيما شينجى

الطريق إلى الأدب العربى المعاصر

جمال المراغى

كان يفضل حكى أمه عن الإمبراطور الجبار الذى يهزم إخوته ليوحد الممالك ويهابه الجميع، فيحضر إليه ذلك الإمبراطور ليقضى معه بعض الوقت أو ربما الليلة بأكملها بعدها ليصبح ولى عهده يومًا ما، بينما كان يهرب من جدته ويرى ما تحكيه عن الحيوانات والطيور مملًا، حتى أثرته ذات ليلة بحكاية عن أمير عربى خاض رحلة عجيبة عبر خلالها البحور السبعة من أجل جلب الترياق الذى يشفى محبوبته، وتتركه تلك الحكاية ليلًا أو نهارًا لما يزيد على خمسة عشر عامًا حتى تبين له أنها إحدى قصص ما يطلق عليه «الليالى العربية» وكانت تلك بداية مسيرة المؤرخ والمترجم والمستشرق اليابانى مايجيما شينجى.

وُلد مايجيما شينجى (١٩٠٣-١٩٨٣) فى السنة السادسة والثلاثين من عصر الإمبراطور ميجى، لعائلة يعمل جميع أفرادها فى الطب الصينى فى مدينة ياتسوشيرو بمحافظة ياماناشى حاليًا، ورغم محاولاته أن يرضى بإرث العائلة وأفرادها الذين وجدوا فيه طبيبًا بارعًا، ولكنه لم يجد شغفه فى ذلك، والتحق بالقسم الفرنسى فى مدرسة طوكيو الصينية واختار مع اللغة الفرنسية كذلك اثنين من اللغات الشرقية هما السنسكريتية والعربية، ثم درس التاريخ فى كلية الآداب بجامعة طوكيو الإمبراطورية.

أخذ يبحث عن شىء يفتقده ولا يدرك ما هو، فرحب بالعمل رئيسًا بقسم الفنون بجامعة تايوان الإمبراطورية، ثم سعى إلى قسم التاريخ حتى أصبح رئيسًا له، وباتت مكتبته وكُتبها فى قبضته، وفى إحدى الليالى سقط فى يديه كتاب باللغة الإنجليزية أخذ يتصفحه دون أن يفكر حتى توقف عند صفحة تتضمن فقرات يعرفها؛ إنها القصة التى حكتها له جدته يومًا ما، وهى من كتاب «الليالى العربية»، ولكن كيف وصلت إليها؟

لم يشغله هذا السؤال كثيرًا، فقد وجد ما كان يبحث عنه أخيرًا، بل وغرق فيه وأخذه من كل مسئولياته الأخرى، وواصل البحث ليجد العديد من النسخ المترجمة من «ألف ليلة وليلة» إلى الإنجليزية والفرنسية، بل وأن هناك رحلة لترجمة بعض من نصوصه إلى اللغة اليابانية نقلًا عن هاتين اللغتين بدأت عام ١٨٧٥ مع مدرس الأكاديمية البحرية «ناجامين هيديكى»، وتبين له أن هذه الترجمات لم تكن دقيقة، ولهذا سخر سنوات طويلة من حياته لترجمته فى ١٨ مجلدًا نشر منها ١٢ فى حياته و٦ بعد وفاته.

انجذب شينجى لقصص وروايات عربية حديثة، واستشعر أن الشغف الجديد جاء متأخرًا، وأن كل ما يقرؤه وينهل منه وأثار إعجابه لن يمهله الوقت والجهد المتبقى لترجمته، لهذا عمل على وضع موسوعة تضم ما يمكنه أن يصل إليه ويرصده من معلومات عما يزيد عن ٨٠ من الكتاب العرب من قصاصين وروائيين وشعراء، وترجمات لأجزاء من أعمالهم، ومنهم نجيب محفوظ، توفيق الحكيم، إحسان عبد القدوس، غسان كنفانى، محمد عبد الحليم عبد الله، محمد حسين هيكل ويحيى حقى، ونشر فى مجلدين بعنوان «رحلة إلى العرب» وهما بمثابة مرجع لكل من يرغب فى معرفة الأدب العربى المعاصر من مطلع القرن العشرين وحتى السبعينيات منه.

الثقافة الجديدة

مارس 2025
العدد 415

عن تلك اللحظات المدهشة التى تقاوم الحزن

تشكيل

المرأة فى الفنون
بين القديم والحديث



الشَّغَف بالحَيَاة
حَتَّى آخِرِ لَحْظَة

مسرح

قصة النكبة الفلسطينية
على المسرح السويدى

عن تلك اللحظات المدهشة التى تقاوم الحزن

يقول الشاعر عبد العظيم فنجان فى ديوانه «أفكر مثل شجرة»: «كانت تنمو، فى أعماقى، غابات مذهلة. كنتُ أحرصُ على أن أزوّدها بما فى الخيال من ينابيع، ظِلال، وأثمار، لكن خططى تبدّلتْ حين وُلدتُ كإنسان..».

وفى محبة الشجرة الأم بدأت الحكاية.. من تلك الحواديت التى نشأت عليها فى الطفولة، حيث الشجرة المسحورة ذات الأوراق المذهبة والتفاحات الثلاثة مهر الأميرة، وحيث كانت الشجرة تحتضن عابرى السبيل والباحثين عن الراحة والظلال.. ثم تلك اللحظة التى سقطت فيها زهرة الياسمين وأهدتنى عطرها.. أو تلك التى رأيت فيها فيها ورقة خضراء امتزجت بأسفلت الطريق، ولكنها ومع تمزقها ظلت تحتفظ بجمال خاص.

منى عبد الكريم

وقد تعلمت أن أضع يدى على جذع الشجرة الضخم الذى احتوى الزمن لأجد ضالتى ولأرمم قلبى.. كنت أنا تلك الورقة التى مات نصفها وظل النصف الآخر محتفظًا ببقايا الحياة.. وكنت أنا تلك الورقة التى خرجت من جوف الصخرة ومن باطن البلاطات الأسمنتية معلنة عن قوة الأمل والحياة.. وكنت كذلك تلك الورقة التى سقطت على الأرض واحتفظت بألمها الخاص فيما قضت عليه الأيام وبجمال خاص فيما تبقى.. كنت أنا دومًا مزيجًا من اليأس والأمل.

أعود إلى ذلك السؤال الذى طرحته على صديقتى عن تلك اللحظات التى أراها جديرة بالتوثيق فى صورى الفوتوغرافية.. إنها بلا شك اللحظات المليئة بالدهشة وهو معنى يختلف باختلافنا، ليس عن الآخرين فحسب، بل عن أنفسنا بما يتراكم فى دواخلنا مع الأيام وتنحته فينا المواقف.. ومع ذلك تعلمت أن أجمل ما فى الحياة هو الدهشة التى تفتح فى أرواحنا طاقات على السماء.. ففى كل يوم تمر بنا الدهشة التى تعيد صياغة رؤيتنا للحياة أو التى تؤكد أننا لا زلنا على قيد الحياة.. دهشة بعضها خفى تحتاج منا لأن ننتبه وأن نفتح أعيننا جيدًا لهبات الحياة.. كنت ولا زلت أرى فى لحظة تفتح الورود دهشة.. أراها كذلك فى تلك اللحظة التى يفرد الطائر جناحيه على صفحة السماء وفى تشكيلات السحب الى تلعب بخيالى.. وفى خروج شباك الصيادين محملة بكل السمك وفى ترقب القطط الصغيرة لصيدها الثمين.. أراها فى عشرات الأشياء البسيطة.. وفى ألوان



منى عبد الكريم

الخضروات المرصوصة بعناية.. فى رغيف الخبز الجاف الساكن وراء ماسورة قديمة نبت بجوارها عود أخضر محتفيًا بقطرات الماء الفارة من بين اللحامات. وهكذا كانت دومًا حياتى لحظات من السعادة المنفلتة من جوف الوحدة واليأس.. لحظات أتمسك بها كطفل يحمل مجموعة الخيوط التى تربطه ببالوناته المبهجة.

لا أنسى ذلك المشهد الذى كان فيه الصغير بما لا يتجاوز طوله حرفيًا ركبة والدته التى سارت تحمل فوق رأسها وبين يديها حمولة ثقيلة بينما هو ممسك بطرف جلبابها بيده اليسرى، بينما يده الأخرى تتشبث بكل ما أوتى من قوة بجروٍ صغير من الكلاب البلدى العادية التى تحمل فى أيامها الأولى جمالًا من نوع خاص، كان الكلب الذى لم يتجاوز فى أيامه الأولى حجم وشكل كرة صغيرة لا يقل براءة عن ذلك الصغير الذى أمسك به كأغلى ما يملك، فلا يفلت أحدهما.. ولا أفلت أن أحتفظ أنا بكل تفصيلة، دقيقة كاملة من الدهشة الخالصة التى لم تغب عنى.. والتى لم يكن متاحًا لى من الوقت أن أبحث عن الكاميرا.. فاكتفيت بأن



أسجل المشهد بذاكرتى.

عشرات المشاهد الشبيهة التى أتذكرها من حين لآخر، فأراها جديرة بالتوثيق، بعضها وثقته بالصورة والبعض الآخر تركته للحكاية وللرواية الشفهية بعد أن احتفظت بها فى قلبى.

تجتمع الصور معًا وأعيد ترتيبها لتشكل خطًا سرديًا جديدًا بمعرض «المدينة.. الأيام.. الحكاية/ الرحلة» الذى استضافته منذ فترة غير بعيدة مساحة ملك للفنون بالإسكندرية.. فالمدينة هى المعادل لفكرة المكان وأنا ابنة مدينة قاهرة بامتياز لا تعرف النوم، تحمل عيونها كل معانى البهجة والحزن معًا، تستدعى فى وجدانى كل كلمات الأغانى والتواشيح، وتطلق بذكرياتها رائحة المسك والبخور، وتعدنى دومًا بأحلام معلقة على أسلاك الكهرباء مع العصافير.. تاريخ موازٍ لمشاعرى الإنسانية فى لحظات عديدة وفارقة.. لا سيما حين تطلق المدينة سراحى لزيارات خاطفة بمدن أخرى أمر بها كعابر سبيل.

المدينة تحمل فصولًا وتواريخ مهمة أعنونها.. «بأول مرة» بشكل يوازى عنوان «أوائل زيارات الدهشة.. سنوات التكوين» للشاعر محمد عفيفى مطر.. فلأول مرة مذاق نحتفظ به فى







خزانة الذكرى العميقة.. أول مرة أعبر فيها الطريق وحدى دون أن أمسك بيد أمى.. أتذكر أننى عبرت الطريق بين السيارات عشر مرات على الأقل بين الرصيفين لأتأكد أننى أصبحت كبيرة بما يكفى لأذهب للمدرسة وحدى.. وأعود إلى البيت مباشرة بعد نهاية اليوم الدراسى فلا أنتظر ساعة إضافية كى يصطحبنى أحد إلى منزلنا الذى يبعد مسافة شارعين عن مدرستى الابتدائية.

ثم تتنوع العناوين بحكايات الطفولة وذكرياتها البعيدة.. عم توتو الضخم الجميل صاحب الكشك الخشبى.. والدكة الأخيرة فى فصول ثانوى.. ثم بأول زيارة إلى مسرح العرائس بالعتبة.. وإلى جروبى بوسط البلد لتناول الأيس كريم بمربى اللارنج مع التحاقى بكلية الألسن قسم اللغة الإنجليزية.. ثم عشرات المرات التى وضعت فيها شريطًا واحدًا بالكاسيت الصغير لأنتهى منه على الوجهين.. ولكل صوت ذكرى تتشابه مع كتابات عمر طاهر فى كتابه الرائع «إذاعة الأغانى – سيرة شخصية للغناء».. أعتقد أننى أنتمى إلى ذلك الجيل الذى ارتبطت سيرته الذاتية بالأغانى وبالموسيقى.. اسأل كل أبناء جيل الثمانيات وما قبلها كثيرًا عن سيرتهم الذاتية المرتبطة بالغناء وستجد عشرات الحكايات المدهشة المخزونة صوتًا وصورة على شريط الصوت.. ستجد الأغانى مؤرخة لديهم بصيف سنة كذا وبشاطئ كذا وبالمرة الأولى التى وقعنا فيها فى شباك الهوى.. ولهذا أحببت مسلسل ريفو الذى يروى سيرة فرقة موسيقية شهيرة بالتسعينات.. أحببته للدرجة التى شعرت فيها بالوحدة مجددًا حين انتهت حلقاته.

أما الأيام فهى معادل لفكرة الزمن.. وقد تغير الزمن بسرعة واكتشفت أن تاريخ بعض الصور التى لا تزال نابضة بالحياة فى ذاكرتى وكأنى التقطتها أمس يعود لأكثر من خمسة عشر عامًا.. سنوات متعاقبة من صلاة العيد بمسجد السلطان حسن والرفاعى والسيدة زينب والصالح طلائع.. أيام رمضانية بشوارع القاهرة وحواريها.. وورق رمضان الملون وفروع من النور الممتدة تصاحبها صيحات الأطفال وحين تضىء حين تنطفئ.. وفوانيس ابتعتها من الزجاج الملون والشمع أزورها سنويًا فى شوادرها بباب الخلق لأتأكد أننى هنا على قيد الحياة.. ولكل صورة ثمة حكاية.. فالحكاية هى ذلك الخيط السردى الذى يربط المكان والزمان.. وما أروعها الحكاية التى شكلت بما لا يدعو للشك ملامح المشوار.. سواء فيما يتعلق بالكتابة أو التصوير.. كنت أريد أن أحكى عن كل تلك الأشياء التى لمست قلبى.. أردت أن أحكى عن أكياس البخت التى كنت أبتاعها فى الصغر.. وعن ذلك العصفور البلاستيكى الذى كنا نملؤه بالمياه فينطلق فى تغريده.. وعن عروستى التى أهدتها أمى لخالتى دون رغبتى.. وعن المشابك الخشبية التى صنعنا منها ألعابًا وأشكالًا فى طفولتنا.

أردت أن أحكى عن كل تلك العصافير التى اجتمعت على طاولات الإفطار فى رحلاتى خارج مدينتى الأم حين أطلقت سراحى لأحل ضيفة على أمكنة أخرى.. عن تلك العصافير التى تناولت بواقى الخبز والكيك وحدها وعن تلك العصفورة التى تمردت ذات يوم على المألوف، فدخلت إلى بوفيه المخبوزات لتقف وحدها تتناول مباشرة من طبق الكيك.. وعن كل تلك العصافير التى تصطف على أسلاك الكهرباء.. وعن أبراج الحمام ومشاعر والونس التى تعلمتها من مراقبة الطيور، لا سيما حين كنت أجلس وحدى فوق سطوح الفندق القديم أراقب سرب الحمام يطير أمام قرص الشمس الذهبى الذى أوشك على المغيب.

ولا تزال هناك عشرات الحكايات التى تخرج من ذاكرتى ومن درج مكتبى ومن جهاز الكمبيوتر.. حكايات ابنة جولات لا تنتهى بين شوارع المدينة.. وأمسيات المسرح.. ولقاءات الأدباء.. وغيرها.. وتستمر الرحلة باستمرار الحكى..

وأختتم مؤقتًا بتلك الكلمات كتبها صلاح جاهين وغناها منير كأكثر من دونت معه سيرتى الذاتية، تلك الكلمات التى رددتها كثيرًا بينما أحمل كاميرتى وأتجول بحثًا عمّا يضيف لدفتر ذكرياتى بعضًا من الدهشة أو السحر.

«إيديا فى جيوبى وقلبى طرب.. سارح فى غربة بس مش مغترب.. وحدى لكن ونسان وماشى كدا.. ببتعد.. معرفش أو بقترب».

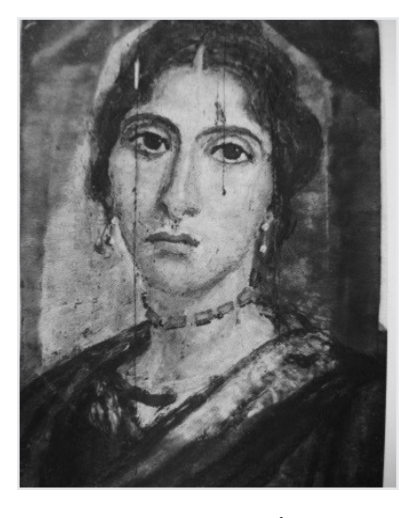
المرأة فى الفنون بين القديم والحديث رمزية للجمال والعطاء من خلال الهوية والحرية

المرأه منذ العصر الحجرى لها قيمة اجتماعية وإنسانية مهمة، حيث نجد أنها كانت دائمًا مشاركة فى المجتمعات البدائية، فنجدها تقوم برعاية الأبناء وتربيتهم، والتنقل باستمرار لمسافات طويلة للبحث عن الحياة والمياه، لهذا كان رمز المرأة فى العصر الحجرى هو تمثال لامرأة ممتلئة الجسم وسميت فينوس العصر الحجرى، فى اختلاف كبير بينها وبين فينوس عصر النهضة، حيث كانت قيمة المرأة فى هذا العصر تعتمد على قوتها البدنية والجسدية إلى جانب قيمتها فى التناسل بكثرة، حتى تحفظ النسل لزيادة عدد الوفيات بسبب انتشار الأمراض والأوبئة وتقلبات المناخ أحيانًا، وكل ذلك مع قدرتها على تحمل كل ذلك. ونستنتج من ذلك أنه بالعصور البدائية كان جسم المرأة من أهم الموضوعات التشكيلية الأولى للمصورين.

د. محمد عبود

بعد الاستقرار تورثت قيمة المرأة خاصة فى مصر، حيث كان للمرأة مكانة هامة عند المصريين القدماء، وخاصة بعد الاستقرار على الوادى، ولهذا زادت قيمة المرأة فكانت الأم والزوجة بالمنزل وفى الخارج، وكان الرجل بدوره يحترمها ويقدرها داخل المنزل وخارجه، كما نجدها فى الأسر الحاكمة لها دور أساسى فى الحكم كزوجه للملك وأحيانًا ملكة حاكمة، حيث نجدها اعتلت عروشًا على مر العصور المصرية القديمة، مثال لها الملكة (حتشبسوت) والملكه (نفرتيتى) أشهر أجمل امرأه فى العصور القديمة والتى كانت تشارك زوجها (أخناتون) فى حكم البلاد، ولا ننسى أشهر ملكة حاكمة لمصر (كليوبترا) والتى حيرت العالم كله فى شخصيتها التى اجتذبت العيون لها ما بين مؤيد وناقد، وبرغم ذلك كان لها مكانة فى التاريخ ليس المصرى فقط بل بالعالم كله حتى الآن، والتى صيغت حولها الروايات مثل قصة الملك (رمسيس الثانى) مع زوجته الخامسة (نفرتارى) الجميلة والتى بنى لها أشهر مقبرة فى وادى الملوك، تخليدًا لذكراها وهى تعد من أجمل المقابر المصرية، وغيرهن من الشخصيات النسائية المصرية فى العصر المصرى القديم، ولا ننسى أن الآلهة المصرية أغلبها من النساء، مما يؤكد مكانتها فى المجتمع المصرى القديم، ولا ننسى المرأة فى الفن القبطى والإسلامى، تلك المرأة التى كان لها دور كبير فى الحركة التشكيلية، وظلت





المرأة على هذا الحال حتى خروج المرأة فى العصر الحديث، والتى عبرعنها فنانو مصر مثل محمود مختار ومحمود سعيد وعبد الهادى الجزار.. وغيرهم، حتى فى العالم كانت المرأة ذات مكانة ودور بارز فى الحركة التشكيلية العالمية وعبر عنها فنانو أوروبا.

منذ الفن البدائى ومع بداية الرسم على جدران الكهوف بدأ تقسيم الرسوم البشرية فى الفن الباليوليثى إلى: رسوم لنساء، ورسوم لرجال، والقسم الوجهى من الرأس، والإنسان فى أوضاع متراكبة مع مواضيع أخرى.

فتم نحت تمثال صغير على شكل دلاية، وهى تعتبر كطوطم يعلق فى الرقبة لحماية صاحبها من المجهول، سواء كان أرواحًا شريرة أو سحرًا أسود أو أنها تكون رمزًا للخصوبة والإنجاب، وهو ما يؤكد نظرة الإنسان الحجرى للمرأة، حيث ذهب ظن الفنان بالمرأة إلى حدٍ بعيد من الإعجاب يصل إلى درجة التقديس.

ويذهب بعض العلماء إلى أن أشكال النساء المنحوتة تدل على أن سكان الكهوف قد عبدوها كآلهة باعتبارها المصدر لكل حياة. ومن ثَمَّ تكون الصورة الأعم للمرأة فى تلك الحقبة من التاريخ من الفن قبيل شروق شمس الحضارات القديمة المعروفة، قد أظهرتها بدينة متينة البنيان تضخمت فيها معالم الأنوثة كالصدر والأرداف؛ دلالة على الخصوبة وكثرة الإنجاب، كما يدل إغفال ملامح الوجه أو اتسامها بالغلظة على عدم الاهتمام بالوجه مقارنة بالخصوبة والقدرة على الاحتمال، وعدم الالتفات إلى الملامح كأحد مقاييس الجمال التى يضعها الفنان فى اعتباره عند تصويره للمرأة الحسناء فى تلك الآونة، ولقد اعتمدت الحياة البشرية منذ القدم على لغة الجسد فى التفاهم أكثر من لغة الحوار، ويتضح ذلك فى أسلوب ممارسته لحياته اليومية، وطقوسه الدينية، لهذا اقترنت رؤية المرأة فى تلك الفترة بمسألة الجسد، فإذا قلنا: إن صورة المرأة التى رسمها الفنانون من منظوره الذاتى وشديد الخصوصية للمرأة،



والمسماة باسم «عذراء الكهوف» و«فينوس العصر الحجرى» فرضت انتخابًا محددًا لأدق التفاصيل كافة التى يجب أن تكون عليها امرأة ذلك العصر.

وهى تمثال فينوس «فيلندروف» مأخوذة من متحف التاريخ الطبيعى فى فيينا، يُظهر بوضوح المرأة فى العصر الحجرى أو ما كانت تلقب (بفينوس العصر الحجرى)، وهى ليست لها ملامح بالوجه بينما الجسم ملىء بالتفاصيل، فالصدر والبطن والأرداف ضخمة، فى الوقت الذى نلاحظ فيه الفرق بين الجسم والأذرع، فهى ضعيفة جدًا وصغيرة نسبة إلى الجسم، وقد يعود ذلك لرؤية الفنان لدورها المقتصر فقط على الإنجاب للحفاظ على النوع.

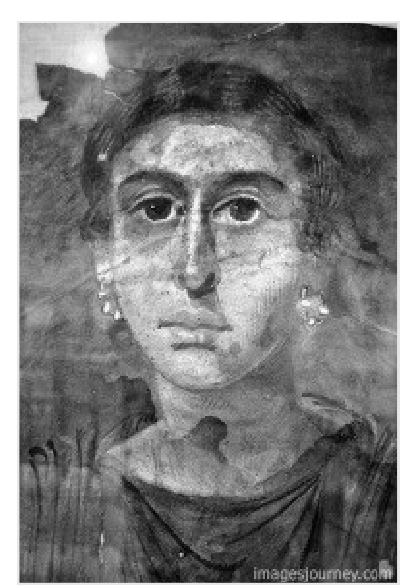
احترم الفن المصرى القديم المرأة ولم يصورها على شكل اشتهاءاته، وإنما اعتبرها كيانًا له ذاتيته وخصوصيته، وإذا كان جسم الرجل يأتى فى المرتبة الأولى من اهتمامات الفنان المصرى القديم، فإن التعبير عن جمال ورشاقة جسم المرأة يأتى فى المرتبة الثانية، وخلال ثلاثة آلاف سنة من التاريخ الفرعونى لم تتغير المعايير الجمالية لجسم المرأة أو تتغير مقاييسه إلا تغييرًا طفيفًا، وتتمثل هذه المعايير دائمًا فى أن المرأة الرشيقة الجذابة هى ذات القوام النحيل الممشوق، ولها ثديان صغيران، وردفان خفيفان غير ممتلئين، وملامح لطيفة وعينان واسعتان لوزيتا الشكل والتكوين، أما شكل ملابس المرأة - والتى حرص الفنان على تسجيلها- فكانت ملابس بسيطة فى بداية الأمر، ثم تطوّرت بعد ذلك إلى ملابس ذات ثنيات أو عقد أكثر تفصيلًا وأكثر بهاءً وروعة. وقد حرص الفنان فى أغلب الأحيان على رسم وتصوير المرأة وهى ترتدى ملابس مصنوعة من قماش شفاف تظهر من أعضاء جسمها أكثر مما تخفى، أو على الأقل فإن ذلك هو الانطباع الأول عند مشاهدة الرسوم التى تصور جسم المرأة فى اللوحات الحائطية بداخل المقابر أو على أوراق البردى، ولم يكن جسد المرأة العارى (أو العرى المطلق) موضوعًا شائعًا فى الفن المصرى القديم، ومع ذلك فقد كان الفنان قادرًا على إبراز تفاصيل أعضاء الجسم الأنثوى من تحت الملابس المصنوعة من قماش رقيق شفاف، أو من خلال الملابس المحبوكة التى تبرز هذه التفاصيل بدقة.

ولكم أبدع الفنان المصرى منذ بداية الأسرات فى تصوير تقاسيم أجساد النساء وإظهار تناسق أعضائها فى غير ابتذال أسفل ثوبها الشفاف أو المحبوك على جسدها. وغالبًا ما كانت تلون أجساد تماثيل النساء والنقوش التى تمثلهم باللون الوردى أو الوردى المشرب بالصفرة، والبنى الشاحب فى بعض الأحيان، وكان للنساء المصريات مكانة جيدة بالنسبة لنساء العالم القديم، فكن يتمتعن بحرية شخصية واستقلالية، ويوجد كثير من الأشكال التى تسجل إعجاب الشباب بالفتيات.

> **كان للمرأة مكانة هامة عند المصريين القدماء، وخاصة بعد الاستقرار على الوادى**

ومن النماذج التى تجسد دور المرأة البسيطة العاملة فى ذات الوقت تمثال إحدى الخادمات التى تطحن القمح كعملية تحضير لتحويله فيما بعد لمخبوزات منوعة، ويتضح من خلال التمثال الاهتمام بالمرأة بشكل عام حتى البسيط منها، وتتضح البساطة فى الملابس الملتصقة على الجسم والتى تظهر احتشام المرأة البسيطة والتى تكتفى ببساطة الملبس المناسب للعمل، حيث لا مكان به للزينة والبهرجة، وقد نجد ذراعيها القويتين تعبران عن مشوار كبير من العمل الشاق. إلى جانب خطوط شعرها المجعد اكتفت بربطه بشريط صغير إلى الوراء حتى لا يعوق عملها، وتلك النظرة المتنبهة على وجهها مع وضعية رأسها المرفوع تبين مدى الاهتمام واليقظة فى أداء عملها الشاق مع قليل من الإعياء والإجهاد الواضح عليها فى نظرة عينها الداهشة أكثر منها متأملة، مثلما نجد فى تماثيل الشخصيات المهمة، فوضعية الجسم المشدود المستوى الظهر تجعل الرائى يشعر وكأنها سوف تتحرك وتستكمل عملها وتجعلنا نتخيل الحركة بشكل واضح جلى، فالفنان اختار وضعًا مثاليًا يعبر عن توالى الحركة بشكل مستمر وذلك من خلال الشكل السُلمى الذى اختاره لها بدءًا بالرأس المرفوع ونزولًا على الظهر ثم الأرجل التى تنتهى بمشط الرجل المنثنى للداخل، وكأنه يدخل بعين الرائى إلى الداخل مرة أخرى ليسير فى استقامة حتى يصل إلى اليدين التى توصلنا بدورها إلى الرأس، وهكذا دواليك تدور الدائرة إلى ما لا نهاية لتؤكد لنا مدى استمرارها ودأبها فى العمل الشاق، وكل ذلك لا ينفى جمال وجهها البسيط المتناسق القسمات.

وثمة تصاوير من مسطبة الوزير «ميحو» وغيرها بسقارة يرجع عهدها إلى الأسرة السادسة أيام كان الفن المصرى فى نشأته الأولى، ونجد أروع ما نطمع من رقصات متزنة متوافقة ترتفع فيها السيقان وكأنها لراقصات باليه وهن يتدربن فى قاعة التمرين. وما أصدق «رينية ويج» حين يقول فى وصفها [ما أشبه هذه الرقصات برقصات الطاحونة الحمراء] (المولان روج) المثيرة التى خلدها «تولوز لوتريك» برسومه فى القرن التاسع عشر، ونجد الراقصات وهن فى وضع اتزان رائع ورشاقة عالية، فقد قام المصور بتجسيدٍ حى لحركة من أصعب الحركات البهلوانية، فالراقصات يقفن على قدم واحدة، بينما القدم الأخرى والأذرع مرفوعة لأعلى فى اتجاهٍ واحد وبشكلٍ ناعم، فالخطوط التى استعملها الفنان خطوط منحنية ومستقيمة، فحركة الرجل المستقيمة والتى يرتكز عليها الجسم كله نجد ما يقابلها على شكل خط متوازٍ، وهو خط الضفيرة المتدلية لأسفل والتى تنتهى ببكرة صغيرة وكأنها تقوم بتعويض فراغ الصورة ما بين انحناء الرأس والكتف لأسفل، وذلك حتى يولد نوع من الاتزان باللوحة، حتى لا ترتكز الكتلة كلها فى الجزء العلوى من اللوحة، مما كان سيؤثر على اتزانها الجمالى والفنى، وإلى جانب ذلك استعمل الكتابة لملء الفراغ المتبقى من اللوحة، وفى حركة الذراع للأعلى مع إحدى الأرجل والتى تنتهى بمشط الرجل لأعلى، والذى يعادله اتجاه الوجه فى نفس اللحظة لأعلى مع الرأس، يجعل المشاهد يراها وكأنها حركات ابتهالات وترجٍّ، فهى تقترب لمشاهد العبادة أكثر منها للرقص، وخاصة وأن حركة الأذرع هى نفسها الحركة الشهيرة المتبعة فى العبادات





المصرية القديمة، وتكرار الشخصيات مع نفس الحركة يؤكدها ويعطى إحساسًا بالانسجام والمتعة فى نفس الوقت، ففى النهاية لا نملك سوى النظر لأعلى ثم لأسفل بالتوالى ودون توقف وبشكل لا نهائى.

وهناك تمثال خشبى من الدير البحرى، الذى يعبرعن فتاة صغيرة بضة، ترتدى فوق شعرها غطاءً للرأس من القماش، وذلك يتضح من لون الشعر الأسود بجوار أذنيها، وكالمشهد التقليدى لحاملات القرابين تسند السلة بيدها اليسرى وتمسك باليمنى طائرًا، وتتقدم رجلها اليسرى اليمنى بفتحة ضيقة كنوع من الاحترام فى السير، والتى تتناسب مع اتساع طرف الثوب الضيق المليء بالزخارف، والذى يعبر عن مكانة مميزة للفتاة، ومما يؤكد ذلك الحلى التى تتزين بها الفتاة بدءًا بالأساور الملونة والعقد الكبير الذى تزين به جيدها، ووصولًا لخلاخيل القدم الملونة، وقد تكون هذه الحلى من الذهب المضاف إليه المينا الملونة. ومن خلال ما سبق يتضح مكانة الفتاة التى تنتمى إلى أسرة ميسورة الحال، حيث لا نجد الفتيات البسيطات يرتدين ملابس مزخرفة أو زينة.

وقد أطلت علينا فى المسيحية عيون نسائية واسعة صافية تزخر بالود وتكشف عن شفافية ونقاء الروح، من الأيقونات التى وجدت فى الفيوم وفى منطقة الشيخ عبادة – من أعمال محافظة المنيا، تزين مومياوات نسوة مسيحيات يطل البشر من وجوههن اللاتى تكسوها مسحة من السماحة ويعلوها الهدوء والرضا، بالرغم من الاحتلالين الإغريقى والرومانى احتوت الروح المصرية الفن الرومانى لا العكس – وإن تأثرت فى أسلوب إخراجها بالفن الهلينستى، وبالطبع لم يكن لدى الفنان المسيحى – فى عصور المسيحية الأولى حتى نهاية القرن الثالث الميلادى أدنى اهتمام بجسد المرأة، فاعتراه شىء من الطول المخالف للنسب الطبيعية، والذى كساه مهابة وزينته نحافة تدل على الزّهد فى متع الحياة، وأحيطت المرأة بكثير من الرموز: القبطية والمسيحية كالصليب وعناقيد العنب والحمائم وعلامة الحياة الفرعونية، وأكثر ما يثير الدهشة فى تلك الوجوه نظرتها الحالمة البعيدة المرمى والصافية، والملامح تلك الرقيقة العذبة الوديعة ذات الطابع المصرى القبطى، فى الوقت نفسه أو وجوم يشوبه حزن عميق، وإن دلّ ذلك فإنما يدل على مرونة الفنان المصرى، وقدرته على تفهم الروح التى نشرها الدين الجديد، فلم يعد الهدف من تصوير المرأة هو إظهار جمالها بقدر ما اهتم بإكسابها وقارًا وعفة وتبتل، مع الاحتفاظ بملامحها واضحة جلية؛ تأثرًا بميراثه المصرى الطويل الذى صور خلاله المتوفى بدقة لتتعرف على مقبرته الروح عند البعث، وهذه الصور لها طبيعة منفردة، حيث إنها تمثل أشخاصًا بعينها ويلاحظ أنها كانت تخدم أغراضًا جنائزية تذكارية إلا أنها تختلف - جذريًا- عن فنون المصريين القدماء فى التصوير ولها أسلوب معين، ويبدو أن هذه الصور كانت ترسم فى أثناء حياة أصحابها، ثم يحتفظ بها معلقة على جدران المساكن حتى الوفاة، حيث ترفع وتوضع داخل اللفائف أعلى وجه المومياء، وهذا لا يمنع أن هذه الصور كانت ترسم بعد وفاة أصحابها ثم توضع على موميائهم، وفى بعض الأحيان عثر على صور فى المقابر دون مومياوات مثل ما عثر عليه «بترى هواره وبياهمو وراسينوى».

ونرى صورة منفذة من الكتان، وتعد من أقدم الصور، وقد وجدت مومياء هذه السيدة مع ثلاث مومياوات لأطفال ربما كانوا أطفالها، وترتدى رداءً أخضر قاتمًا ذا شريط أحمر، ويتدلى من أذنيها قرط مرصع باللؤلؤ، وشعرها الأسود المموج مصفف بطريقة بسيطة على جانبى الرأس. ونجد بالصورة بساطة التعبير الواضحة فى تعبيرات الوجه البسيط، برغم العينين الشاردتين الحزينتين بشكل ملحوظ، فوقها حاجبان فاحمان وأنف طويل قيصرى يؤكد الجذور الرومانية، ومن تحته فم ممتلئ استخدم فيه الفنان اللون الأحمر الشاحب، ويزين الوجه الطويل قرطان مستديران، ويبدو من ملابسها والاستخدام القليل للزينة أنها من طبقة متوسطة، حتى أن الشعر منفذ بطريقة بسيطة جدًا لدرجة أنه لأول وهلة إذا لم ننتبه للقرط نظنها رجلًا خاصة وأن ملامحها تميل للذكورة أكثر من الأنوثة.

أما عن البورتريه الملون لسيدة ذات وجه مستطيل مكتئب وفم مذموم وعيون واسعة وحاجبين مقوسين، شعرها به فرق من المنتصف وتجمعه أعلى الرأس، ترتدى ملابس أرجوانية وتتزين بقرط من الذهب مرصع باللؤلؤ وقلادة ذات خرزات مستطيلة من الزمرد وأخرى مستديرة من الذهب، لم تلون خرزات الزمرد باللون الأخضر ولكن لونت بالون الرمادى لكى يتناسب مع بقية الألوان، والصورة مختلفة - قليلًا- عن باقى صور وجوه الفيوم فى نظرة العين المائلة، وعدم المبالغة فى اتساعها، وكذلك الميل الخفيف للوجه جهة اليسار بعكس اتجاه وضعية الجسم لجهة اليمين، أما البقية فهى تتبع سمات وجوه الفيوم، كالحاجبين المستديرين والأنف المستقيم مع استطالة، والفم الصغير والشعر المرفوع، تتدلى منه خصلات قصيرة على جانبى الوجه، وهنا تغطى الأذن ولا يظهر

سوى الأقراط المتدلية فوق رقبة رقيقة قصيرة، ومن ملابسها نجد بعض الفخامة التى تعطى انطباعًا أوليًا بطبقتها الراقية، فهى تضع وشاحًا فوق رأسها أبيض اللون يتردد فى الملابس البيضاء التى ترتديها والتى تظهر من تحت الملابس الأرجوانية الشفافة، ونجد أن هذا الزى مختلف عن باقى الصور المتأثرة بالزّى الرومانى، والخلفية الرمادية تزيد من جو الكآبة على الصورة، والشعر الفاحم لا سيما وأن اللون الأبيض لغطاء الرأس يعطى ومضة أمل، ويعطى نوعًا من الهيبة وكأنها هالة بيضاء حول رأسها كصور القديسين المسيحيين.

قد أخذ فنانو الغرب بالمرأة الشرقية وافتتنوا بجمالها وبخاصة خلال القرن الثامن عشر الميلادى والتاسع عشر الميلادى، عندما اجتاح الشرق موجات المستشرقين يدرسون عاداته وطبائعه ودياناته، ومجتمعه من رجال ونساء، ولشدة إعجابهم بالمرأة الشرقية، فقد سارع لتصويرها أشهر فنانى الغرب كـ«رمبرانت» و«أوجست رينوار» و«وديلاكرواه» و«هنرى ماتيس» وغيرهم بدقة متناهية وبينوا ببلاغة شديدة ذلك الفارق الذى يكسب جو بلاط السلاطين طابعًا أسطوريًا غامضًا يختلف عن طابع بلاط ملوك أوروبا، ويشبه إلى حدٍ كبير ذلك الجو الذى نستشعره فى نفس صور «ألف ليلة وليلة» من بزخ ونساء جميلات وحسناوات، مما أدى إلى إعجاب الجمهور الغربى بتلك اللوحات وشاعت موضة جديدة للثياب متأثرة بالثياب البغدادية وثياب المماليك بمصر بعد الحملة الفرنسية عليها.

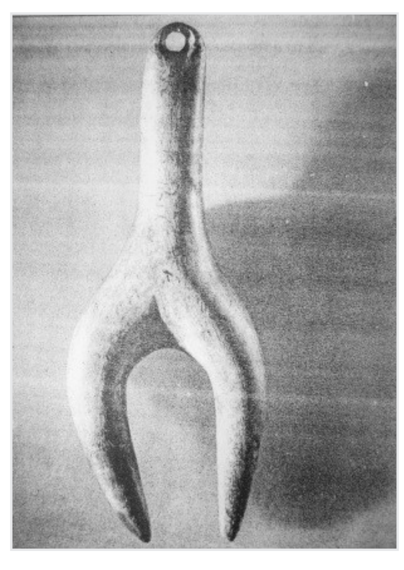
من أشهر أعمال الفنان محمود سعيد (لوحة ذات الجدائل الذهبية ١٩٣٣)، التى أثارت كثيرًا من الجدل والنقد وذلك لشكلها وملامحها غير التقليدية الشيطانية المرعبة بشكل ملحوظ، فقد تشعر بالرهبة عند مشاهدتها لأول وهلة حتى تزول تلك الرهبة، لتتمعن فى جمالها الغريب وجاذبيتها التى تجعل المشاهد لها يرفع عينيه عنها بصعوبة، فهى ذات فتنة طاغية، وخطورة أشبه بالدوامة البحرية، فسحرها الأسطورى ليس فقط فى عينيها الزئبقيتين كعيون الجن أو فى جدائلها المنسدلة على كتفيها كأعمدة برج بابل، ولا فى شفتيها المكتنزتين كفلقتى رمانة، ولا فى عنقها الذى كبرج الأسلحة ولا فى كتفيها الرابضين كجيش بألوية، (وهى صفات من نشيد الإنشاد ذكرتنى بها هذه اللوحة بقوة) وربما كانت الابتسامة المعسولة الشريرة



الغامضة على الشفتين وفى العينين مسئولة عن بعض منه، إن فتنة ذات الجدائل الذهبية عند نعيم عطية أشبه بدوامة بحرية تجتذب من يقترب منها، وتبتلعه فى الأعماق، حيث لا تعلم عنه بعد ذلك شيئًا كما يقول فيها: «وجه صبوح إلى الأبد أهى أميرة الإسكندرية ذات الجدائل التى أحرقتها الشمس وحولتها إلى لون الذهب، كما لفحت البشرة بلمسة نحاسية؟»، كما حاول آخرون مضاهاتها بآلهة الجمال الإغريقية أو الرومانية والفينيقية، ولكنها إفريقية بشفاه زنجية وبشرة نوبية خمرية، وفى هذه اللوحة تتجسد قيمة ذات طابع خاص، لها سحر شرقى ذو طابع أسطورى، عند مشاهدتها لا يسعك إلا أن تؤكد بداخلك مشاعر عديدة، وفى هذه اللوحة تتجسد فكرة سعيد عن المرأة السكندرية بشكل واضح وجلى، حيث نجد أنه لم يجسد تلك الغادة الجميلة التقليدية المعروفة بالمقاييس القديمة المتعارف عليها، فنجد العيون واسعة بارزة ومخيفة وبخاصة بلونها العسلى الفاتح، مع البشرة النحاسية والأنف الكبير المتماشى مع طول الوجه الملحوظ به، وبخاصة كبر حجم الجبهة ونحافة الوجه وبروز الوجنتين، فالوجه بالنسبة لأى إنسان عادى قد لا يرى فيه أى جمال، بينما سعيد رأى فى جمال العينين الواسعة المضيئة وكأنها اختزنت أشعة الشمس لترسلها بعد ذلك لمعجبيها، لتسحرهم أو تقوم بتنويمهم بشكل مغناطيسى كسمة عامة لبنات الحى السكندرى، وكأنها دعوة للغزل، وشعرها الذهبى المصفف بطريقة الملوك والأمراء لا يتماشى مع ملامحها الشرقية الحادة التى تؤكد خروجها من الطبقة الشعبية البسيطة، فهى تملك من التناقض ما يثير الجدل، فتملك ملامح حادة وكبيرة مع جسم أنثوى مثير وشعر ناعم مصفف بعناية مع ملامح أقرب للزنجية من الملامح المصرية القديمة، والصورة تؤكد رؤية محمود سعيد للمرأة الشعبية بشكل يختلف عن غيره ممن عبروا عن المرأة، وكيفية امتلاكه تلك المهارة فى التعبير عنها بشكل جرىء، والدخول إلى مناطق مظلمة بها لم يتطرق إليها أحد من قبل، ورغبته لخلق أسطورة حية منها، ولهذا استعمل فيها محمود سعيد أسلوب التحريف المتعمد للنسب الطبيعية لملامح الوجه لكى يضفى على الشخصية بعضًا من السحر والخيال والغموض، وقد أكد الفنان على ذلك فى تسليط إضاءة قوية ومباشرة على الشخصية وسط خلفية مظلمة قاتمة لتركيز النظر على تلك الفتاة ذات اللون النحاسى النارى الملتهب، ليعبر بشكل واضح وصريح عن رغباتها الجريئة والمباشرة، بإضاءة قوية صريحة ومباشرة كأنها كشافات سلطت عليها محاولة لسبر غور أعماقها الغامضة، فيبدو الضوء كأنه خرج من أعماقها أكثر منه خارجى، معبرًا عنها بخطوط كثيرة الانحناءات تؤكد مدى حالة التوتر والضياع الذى تعانى منه

فيما عدا بعض الخطوط الرأسية والأفقية بالخلفية، تعبر عن حالة من التوازن النفسى العجيب الذى تحاول أن تظهر به، لتبدو بهذه الحالة من الهدوء والسكون فنظرة عينيها الجريئتين وابتسامتها المليئة بالوعود الكاذبة وملابسها التى تكشف أكثر ممّا تستر وحاجباها الرفيعان تحت جبهة عريضة تؤكد نجاح الفنان فى التعبير عن فكرة اللوحة من خلال رؤيته لمدينته المحببة الإسكندرية، والتى جسدها فى صورة تلك المرأة المراوغة التى تحمل سمات البنت الشعبية السكندرية المتعارف عليها فى عصره لكن بنظرة خاصة.

ولأعمال الفنان عبد الهادى الجزار نزعة سيريالية غير خافية، تدور حول المحور الشعبى وتنقب فى رواسب النفس البشرية وتقدم تغيرات مبهمة مثقلة بالرموز لما وراء السحر والشعوذة والبطولات الشعبية من دلالات تحولت على يديه إلى لغة التشكيل، وقد استلهم عناصره أو جذوره من البناء التشكيلى للوحة فى الفن المصرى القديم، وغوصه فى العادات والتقاليد الاجتماعية وخاصة حياة الطبقات الفقيرة التى اعتادت على إقامة طقوس السحر والشعوذة وما لذلك من معالم وأدوات وعناصر تضفى على البيئة مناخًا غامضًا سحريًا، بالإضافة إلى الأزياء والأبخرة التى تزيد من عمق الغموض فى المكان والزمان وفى النفس، لم تكن لوحات الفنان `عبد الهادى الجزار مثل لوحة «فرح زليخة» ١٩٤٨، تهدف إلى تحقيق أغراض أيديولوجية، حيث تضمنت رموزًا وتعاويذ سحرية وتمائم وقائية، مثل الكف والعين والقط والكتابات والأشكال النباتية والهندسية، لأن ما بها من صور تخص حقائق مصدرها عالم اللاشعور الشعبى، بكل أسراره الخفية وطلاسمه الغامضة، فقد رسم الفنان هذه الرموز المستعارة من الميراث الشعبى بطريقة مدهشة، بحيث توحى بمعانٍ ازدواجية، تمزج الواقع بالخيال وليست مجرد مواعظ أو تعليمات تحض على سلوك معين. وقد نجح الفنان فى تحويل التناقض فى الواقع البصرى إلى جمال فنى رائع، فملأ مسطحات اللوحة فى شكل حشوات سردية مشوقة وصور ساحرة، وسط أجواء مكثفة بإشارات الصمت وبعلامات القلق الدرامى الحزين



ويقاس مدى صدق «التجربة الفنية» بقدر ما تتسم به من طبيعتة الخيالية، وعلى الرغم من تضمن لوحة «زليخة» لجوانب قاتمة من صور الواقع، فإن بوسع المشاهد أن يعثر فيها على تمثيل مدهش وممتع لتلك الجوانب القاتمة بنفس القدر من الاستمتاع بالجوانب المشرقة منها؛ لأنهما على السواء يدعوان للتأمل الجمالى على نحوٍ خيالى، ونلاحظ تمتع اللوحة بمجموعة من الألوان الغنية التى تجمع بين الساخن والبارد والتى تؤكد الجمع بين المتناقضات بها، فـ«زليخة» البطلة تبدو حزينة، بالرغم من موضوع اللوحة وكونها فى ليلة فرحها، ويؤكد على ذلك وضع رأس الفتاة بجوارها التى تنزل لأسفل، وقد أمسكت البطلة بزهرة داخل مزهرية، وكأنها تشير لنفسها بها، مع وجود رموز تشير للسحر والشعوذة باللوحة من خلال شكل الوجه المخيف على الجدار، مع الحيوان الصغير بجوارها وكأنه فأر صغير، قد يكون يشير أيضًا لوضعها وحالتها النفسية، وقد استخدم الفنان الخطوط الرأسية المتمثلة فى البنت والفتاة والزهرة مع المزهرية المبالغ فى استطالتها، مع الخطوط الأفقية على الجدار وعلى الأرض ليؤكد على حالة الثبات والقوة، يرد عليها بالخطوط المنكسرة لأيدى «زليخة» والتى تعبر عن حالة التوتر والقلق الذى تعانى منه البطلة التى سوف تسافر لحياة جديدة والدليل على ذلك وجود المركب.



المراجع

1- د. محمد تاج، د. وائل غالى: صورة المرأة فى تاريخ الفنون، (مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب).

2- د . ثروت عكاشة - الفن المصرى القديم. [تاريخ الفن، العين تسمع والأذن ترى] [٢ – النحت والتصوير]. مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

3- بانوراما الفن المصرى (فى القرن العشرين)، دراسة تشكيلية (١) صدر بمناسبة معرض بانوراما الفن المصرى فى القرن العشرين – مكتبة الإسكندرية، مركز الفنون.

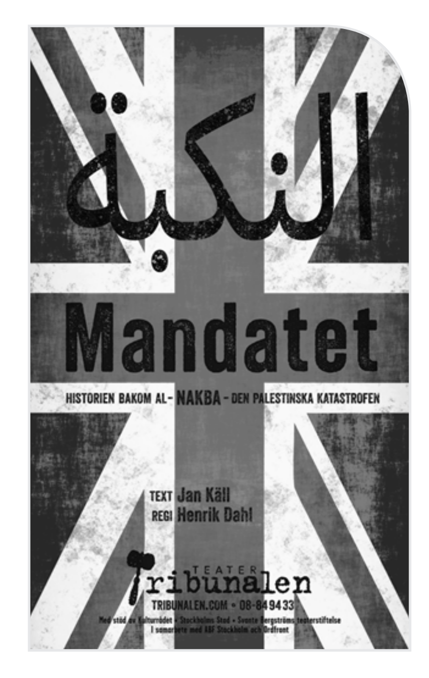
4- محمد صدقى خباجى، تاريخ الحركة الفنية فى مصر (إلى عام ١٩٤٥ م)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ م.

5- مجدى وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب (ط. ٢)، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٨٤.

6- يان إيلينيك، ترجمة/ د. جمال الدين الخضور: الفن عند الإنسان البدائى (دمشق: دار سوريا، ١٩٩٤).

7- إليكسى فاسيلييف: مصر والمصريون، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، الطبعة الأولى. ١٩٩٤.

قصة النكبة الفلسطينية على المسرح السويدى



بعد انتهاء موسم عرض مسرحية «الانتداب – قصة النكبة الفلسطينية» قبيل نهاية العام المنصرم بنفاد كل التذاكر والإلحاح الجماهيرى على مزيد من العروض، استجاب مسرح «تريبونالين» المستقل وسط العاصمة ستوكهولم وأعلن عن موسم عرض إضافى لأربعة أيام (٩ – ١٢ يناير) لكن الطلب ظل يزداد، مما حدا بالمسرح إلى تنظيم عرض إضافى ليومين (١٦ – ١٧ يناير الجارى). قلما ينال عرض لأحد المسارح المستقلة الصغيرة نجاحًا جماهيريًا بهذا الحجم. هذا على الرغم من الملاحظة التى أبداها بعض النقاد بأن هذا العمل ليس دراما مسرحية بمعنى الكلمة وأن خطابه مباشر بحيث هو أقرب إلى أن يكون درسًا فى التاريخ، وهى الملاحظة التى لم يرفضها أصحاب العمل فهم لم يخفوا أن جوهره هو إيصال رسالة مباشرة: القضية لم تبدأ فى ٧ أكتوبر ٢٠٢٤. فالمؤلف جان كال والمخرج هنريك دال يقدمان – ببساطة – الجذور الأولى لما نشهده اليوم.





سمير طاهر

يبدأ العرض بمعلومة اضطهاد اليهود فى شرق أوروبا ولجوئهم سنة ١٩٠٥ إلى بريطانيا التى انتهزت الفرصة وشرعت بإرسالهم إلى الأراضى الفلسطينية التى كانت تحكمها بانتداب من عصبة الأمم متعهدة بمنحها الاستقلال فيما بعد! يستمر السرد على لسان الممثلين: عند نهاية عام ١٩٤٧ كانت بريطانيا قد سلمت ٥٥٪ من أرض فلسطين إلى العصابات الصهيونية معلنة إنهاء انتدابها وارتكبت تلك العصابات ما نسميه اليوم النكبة. وهنا يدخل المسرح، الذى رسمت أرضيته بخريطة العالم، دبلوماسيان بريطانيات حاملين مساطر وطباشير ويشرعان بكل استرخاء وهما يحتسيان الخمر بتقسيم العالم بما فيه المنطقة العربية وبتَقاسُمه مع بقية القوى العالمية. ثم يظهر فَتَيان فلسطينيان يمثلان الضحايا الذين دفعوا ثمن هذا التقسيم ويلقيان شهادات موثقة من الناجين من النكبة. وختامًا يظهر مؤلف المسرحية وطاقمها متحدثين إلى الجمهور حول القضية.

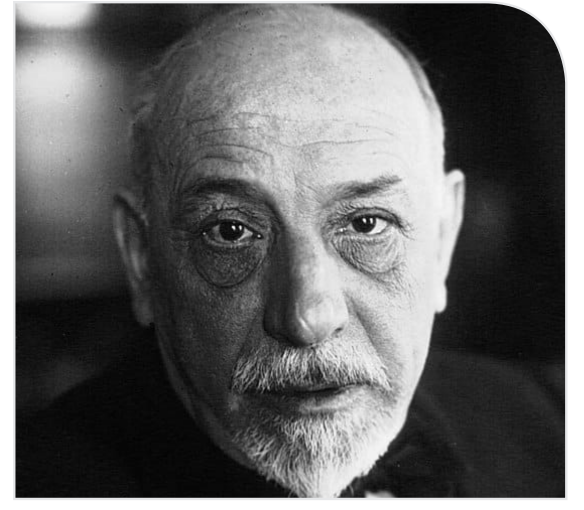
فى برنامج المسرحية كتب مؤلفها الكاتب المسرحى والروائى جان كال: «فى الوضع الراهن تبدو إمكانيات حل بعيد الأمد لقضية الصراع الإسرائيلى – الفلسطينى فى غاية البعد. ومهما قلّب المرء القضية مع نفسه من الصعب ألا ينتهى إلى الاستنتاج بأن العنف هو الحل الوحيد. ولهذا بالضبط مهم أن نركز جهودنا من أجل حل سلمى، ومُرضٍ لكلا الطرفين. أمامنا عمل فى هذا السبيل».

الطابع المباشر والتعليمى للعرض يعود – فى رأيى- إلى الحاجة إلى اختراق الدعاية الكاسحة فى وسائل الإعلام والتى تردد الأسطوانة نفسها: أن الإبادة الجارية حاليًا سببها «عمل إرهابى» ارتكبته عصابة مسلحة فجأة يوم ٧ أكتوبر الماضى (ولا شىء، لا تاريخ، قبل ذلك اليوم)، وأن إدانة الاحتلال هو معاداة للسامية! وسط هذا التجهيل العام لا يعود كتاب وفنانو المسرح يملكون رفاهية التجريب وممارسة الاتجاهات الحديثة فى المسرح لجمهور ما تزال نسبة كبيرة منه لا تعرف أصلًا سبب الصراع ولا أصل القضية.

رغم كل الاحتياطات الأدبية التى بذلها المؤلف والمخرج، مثل افتتاح المسرحية بذكر مأساة اليهود فى أوروبا والاستعانة فى النص بمقتبسات من كتاب ناشط سويدى يهودى معادٍ للصهيونية، لم يسلم العمل من نقد خبيث فى الصحافة اليمينية يشكك فى نواياه ويلمّح إلى أنه عمل «غير محايد» لأنه اكتفى بتقديم رؤية أحد طرفى الصراع (الضحايا) ولم يقدم رؤية الطرف الآخر!



«هنرى الرابع»:
دراما الهوية والجنون


لويجى بيرانديللو

«هنرى الرابع» هى مسرحية إيطالية للكاتب لويجى بيرانديللو، تُعد من روائعه التى استطاعت أن تخترق أعماق النفس البشرية وتثير تساؤلات عميقة حول الهوية، الواقع، والجنون. وتلك تعتبر من أبرز أعماله، فقد تميزت بحالة مختلفة، لأنه اكتمل نضجه الفنى فى كتابة تلك المسرحية من حيث دمجه للواقع بالخيال والوهم بالحقيقة، وحقق ظاهرة التمثيل داخل التمثيل فى إطار المسرح داخل المسرح والتى تعرف بـ(ميتا مسرح) والتى كان معروفًا بها عن أبناء جيله من الكتاب.

فدوى عطية

قصة المسرحية (مضمونها):

تدور أحداث المسرحية حول رجل نبيل يُصاب بجروح بالغة فى رأسه خلال لعبة تنكرية وسقوطه من على حصان، حيث كان متنكرًا بشخصية هنرى الرابع، ويتقمص دور الإمبراطور هنرى الرابع، وبعد الحادث ووقوعه على رأسه، اعتقد الرجل أنه أصبح بالفعل الإمبراطورالرومانى هنرى الرابع، وعاش فى عالم خيالى فى العصور الوسطى، نتيجة إصابته بصدمة نفسية عميقة، وبذلك عاش هذا الرجل فى عالم خاص به، محاطًا بمجموعة من الأشخاص الذين يدعمون وهميته، مما يخلق واقعًا موازيًا غريبًا ومثيرًا للاهتمام.

وفى كتابة تلك المسرحية اعتمد الكاتب فى بنائها الدرامى على الهوية فى المسرحية، تتناول الهوية الحقيقية من خلال ما يضمره الشخوص بداخلهم من خلال الشخصيات المسرحية وحوارهم الداخلى والخارجى مع بعضهم البعض، وتطرح هذا التساؤل: هل الهوية هى ما نراه لأنفسنا أم هى ما يراه الآخرون فينا؟ هل يمكن للهوية أن تتغير وتتحول؟ وهذا ما نرا ه فى شخصية هنرى الرابع الشخصية المحورية والرئيسية فى كل الأحداث.

الواقع والخيال:

تزخر المسرحية بدمج الواقع والخيال، ولا يمكن التفريق بينهما دائمًا من الخيال ببطل المسرحية هنرى الرابع ومن حوله من الشخصيات المحيطة به، ومن الدكتور النفسى الذى يعالجه بعد الحادث الذى أصابه، وكذلك حبيبته التى يراها بعد ٢٠عامًا من فراقها وتحاول أن تقابله مع الراهب والأسقف، فى مشهد يكون أكثر واقعية من الواقع نفسه، ويكون فيه سخرية من السلطة وكذلك سلطة الكنيسة فى رمزية تسقط على الكنيسة (جريجورى السابع).

وأيضًا الجنون والصحة العقلية:

تقدم المسرحية صورة معقدة للجنون والصحة العقلية، حيث فى حوار الدكتور لحبيبة هنرى الرابع عدوى الجنون وهو بذلك يضع معايير للجنون، للحكم على الآخرين، وكذلك تمثيل الشخصيات المحيطة به الماركيزة دوستانا والأسقف والبابا جريجورى السابع، مستحضرًا تلك الشخصيات من الماضى والتاريخ، ولهذا يجعلنا أمام التضاد والاعتماد على المفارقات الكوميدية فى مشاهد المسرحية وخصوصًا فى شخصيات المرأة، شخصية «فريدا» وأمها الماركيزة، وفيه نقد للطبقة البرجوازية العليا، وبذلك نرى فى المقابل الأقنعة الاجتماعية وهى الأقنعة التى نرتديها فى حياتنا اليومية بمدلول رمزى والتى تذكرنا بكوميديا دى لارتى وشخصياتها، بأقنعتها بمضمون المعنى وليس بارتداء القناع، وكيف أن هذه الأقنعة قد تخفى هويتنا الحقيقية، ونخفى ما بداخلنا من خيرٍ أو شر، وكله فى إطار التمثيل داخل التمثيل، ومن هنا ظهر فى جمال الكتابة المسرحية بعدًا آخر وهو عمقها الفلسفى، فهى تتناول قضايا فلسفية عميقة بطريقة مسرحية شيقة، منها الحياة والموت والخير والسلطة وسلطة الكنيسة والنفوذ والحب فى التناقضات والمفارقات من مواقف هنرى الرابع، فى حواره مع الماركيزة والأسقف والبابا وهو يقول: «سيدة تريد أن تكون شابة وكهل يريد أن يغدو شابا! نحن صورة رائعة من أنفسنا».

ومن هنا نرى شخصياتها المعقدة فهى تقدم شخصيات متعددة الأبعاد ومعقدة، مما يجعل القارئ أو المشاهد يتعاطف معهم ويتفهم دوافعهم من خلال بناء وأسلوب أدبى يتميز بلغة سلسة وواضحة وببناء درامى متين.

ومن هنا المسرحية تزخر بالجديد الذى قدمه بيرانديلو فى «هنرى الرابع» وهى شخصيات متعددة الأبعاد: شخصية «هنرى الرابع» بطل المسرحية والذى سميت المسرحية باسمه، وهو شخصية معقدة تتراوح بين الجنون والواقعية، وتثير تساؤلات حول ماهية الهوية الحقيقية للفرد، وأما الشخصيات المحيطة به فكل شخصية تلعب دورًا محددًا فى الحفاظ على وهم هنرى الرابع، وتكشف عن جوانب مختلفة من النفس البشرية وهم الطبيب النفسى المعالج والحبيبة السابقة (الماركيزة) ماتيلدا وابنتها فريدا وعشيقها (تيتو)، وكذلك شخصية (ابن أخته) خطيب فريدا التى تتنكر فى شكل حبيبة هنرى الرابع لعلاجه نفسيًا، ويراها بذلك الزى وبعدها يقول: مغفلون مغفلون أبيض أحمر أسود. على أصابع البيانو. ففيه دمج بين السخرية من الواقع، لنصل بما يعرف التداخل بين الواقع والوهم، فيصعب علينا التمييز بين الشخصيات الحقيقية والشخصيات التى

تمثل أدوارًا فى مسرحية «هنرى الرابع»، مما يخلق حالة من الغموض والتشويق لامتناهية من الأحداث المتسارعة وغير المتوقعة، وذلك من خلال التحول المفاجئ للأحداث. تتغير الأحداث بشكل جذرى فى المسرحية، مما يجعل المتفرج فى حالة من الترقب المستمر، وفيها عالم جديد من الواقعية السحرية، حيث يستخدم بيرانديلو تقنية الواقعية السحرية لخلق جو من الغموض واللاواقعية، مما يزيد من عمق التجربة المسرحية، فنصل لنتيجة أننا أمام دراما نفسية عميقة فيها استكشاف اللاوعى.

تغوص المسرحية فى أعماق النفس البشرية، وتكشف عن الصراعات الداخلية التى يعانى منها الأفراد وخصوصًا فى شخصية البطل هنرى الرابع ومعه «الماركيزة» التى صار لها عشيقًا وتشك فى تصرفاته أنه يعرفها حين يقول لها إنها صبغت شعرها بالأصفر، وهى من البيد السمر، فتقول للطبيب ومن معه فى حوارها أنها ذات شعر أسود وأنه يغير عليها من عشيقها «تيتو»، فتطرح هل هو مجنون فعلًا؟ فيخبرها الطبيب: «عدوى الجنون»، وتلك كلها تساؤلات جوهرية متغيرة فى هذا الحوار الشيق بين أبطال المسرحية. وتستكشف المسرحية العلاقة المعقدة بين الواقع والوهم فتحاول إلغاء الواقع من خلال نقده على السلطة والكنيسة متمثلًا برمزية البابا (جريجورى السابع) وطلب العفو عنه وعن (الماركيزة) فى مشهد كأنه مشهد الخلاص للسيد المسيح، فى مدلول رمزى وليس فعليًا، وتطرح طبيعة العالم الواقعى الذى نعيشه من خلال العلاقة المعقدة بين الواقع بوهم الفن وبين الخيال والحقيقة بأوجه متعددة.

والمركزية الأولى للأحداث هى ديكور رمزى فى فيلا هنرى الرابع، حيث تتحول فى أول فصل لكرسى العرش لهنرى الرابع وحوله صورته وصورة حبيبته فى ريعان شبابهما من عشرين عامًا، قبل الحادثة التى أصابته من سباق الحصان فأفقدته صوابه وصار مجنونًا. واستخدم الديكور فى المسرحية كرمز للتعبير عن الحالة النفسية للشخصيات والأحداث فى الفصل الأول، وتم تغيير الملابس للعصور الوسطى فى الفصل الأول لتلائم ما نراه على المسرح، وكذلك التحول المستمر للديكور والملابس، ويعكس التغيير المستمر فى الديكور التغيرات التى تحدث فى نفسية الشخصيات.

وننتقل للفصل الثانى داخل حجرة هنرى الرابع وخلفها نوافذ مفتوحة على الحديقة، فى رمزية للحرية من هذا الجنون الذى أمامنا، واستخدم الارتجال للتعبير عن الحرية الذاتية للفرد من داخل المجتمع من

تقدم المسرحية صورة معقدة للجنون والصحة العقلية

هنرى الرابع فى جنونه وتحديه للسلطة والكنيسة، فى سخرية فيها كوميديا من مختلف المشاهد التى يؤديها هنرى الرابع، فى المقابل أمام الشخصيات التى تقوم بأفعال موازية لتغيير أشكالها وملابسها وترتدى تيجان مثل (الماركيزة) حبيبته السابقة التى ترتدى تاجًا لتصبح دوقة أمامه، فذلك يدخل تحت التنكر من دون أقنعة وتمثيل داخل التمثيل، وفى إطار مسرح داخل المسرح فعلًا. حتى نصل للنهاية فنعرف أن هنرى الرابع هو شخصية رجل يدّعى الجنون. وهى تناقش أفكار الغربيين من ناحية الجنون ومن ناحية المألوف، ويظهر ذلك فى الأحداث والحوار كله بين هنرى الرابع والشخصيات من حوله.

وتختلف تلك المسرحية عن سابق أعماله «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» و«الليلة نرتجل»، فى محاولة منه لطرح أطروحات متعددة، منها الشك فى الحقيقة، وهى تحدى الافتراضات التى تدفع المسرحيةُ المتفرجَ إلى التشكيك فى كل ما يراه ويسمعه، وتجعله يتساءل عن حقيقة الأحداث والشخصيات وهو سؤال مركزى ورئيسى هل هنرى الرابع مجنون فعلا أم ماذا؟ أم الذين حوله هم المجانين؟ فقد أقر بذلك واقعًا نسبيًا فى رؤية نسبية للواقع حيث لا يوجد حقيقة مطلقة.

ومن هنا نصل لتلك النتيجة وهى أهمية مسرحية «هنرى الرابع»، فعلًا فى تطوير المسرح دوليًا وعالميًا، حيث قدمت المسرحية إسهامات كبيرة فى تطوير المسرح الحديث، من خلال الوصول لتقنيات جديدة وأساليب مبتكرة فى العرض، ولها دور مهم فى تأثيرها على الأدب بوجهٍ عام من خلال تأثير المسرحية على العديد من الكتاب والمسرحيين فى العالم، وأصبحت مصدر إلهام للعديد من الأعمال الأدبية. بالإضافة إلى طرح قضايا فلسفية كانت غائبة عن عقولنا وأذهاننا، فالمسرحية تزخر بقضايا فلسفية عميقة، مما جعلها موضوعًا للنقاش والحوار بين المثقفين.

وبذلك «هنرى الرابع» هى أكثر من مجرد مسرحية، إنها رحلة استكشافية فى أعماق النفس البشرية، وتدعو المتفرج إلى التفكير فى طبيعة الوجود والمعنى. قدم بيرانديلو من خلال هذه المسرحية رؤى جديدة ومبتكرة حول الهوية، الواقع، والجنون، مما جعلها واحدة من أهم الأعمال المسرحية فى القرن العشرين.

تعد مسرحية «هنرى الرابع» للكاتب الإيطالى لويجى بيرانديلو تحفة فنية شكلت نقلة نوعية فى عالم المسرح، مما جعلها واحدة من أهم الأعمال المسرحية فى القرن العشرين.

ومن تلك الأبعاد الفلسفية على ما أعتقد مسألة الهوية والواقع، حيث تشكل مسألة الهوية جوهر المسرحية. وهل الهوية هى ما نراه لأنفسنا، أم هى ما يراه الآخرون فينا؟ هل يمكن للفرد أن يخلق لنفسه واقعًا خاصًا؟ وهل هذا الواقع أقل واقعية من الواقع الملموس؟ وقد تحقق هذا فيها على ما أعتقد.

الجنون والعقل تستكشف المسرحية الحدود الفاصلة بين الجنون والعقل، وتطرح تساؤلات حول طبيعة الجنون، وهل هو حالة مرضية، أم شكل من أشكال الحرية؟

وهنا كانت الإجابة، قدمته كنوع من الحرية على السلطة المستبدة؛ وظهر جليًا اللعب بالأدوار، وتسلط المسرحية الضوء على أهمية الأدوار التى نلعبها فى الحياة، وكيف أن هذه الأدوار قد تشكل هويتنا وتحدد علاقاتنا بالآخرين، لنصل من خلال مسرحيته هنا أنه ساهم طويلًا فى الحديث عن جوهر الذات، ويظهر جليًا ذلك فى شخصية هنرى الرابع ولعبة الأقنعة والشخصية والدور الذى تلعبه.

وتلك الخلاصات تلامس مسألة الاحتكاك بين الذات والمادة الخارجة منها بعدما اشتغل على مسألة المساهمة فى تحطيم كل القواعد المدنية والأخلاقية، متمردًا فى كتابته على الواقع، فقد كان يقول الجسم الذى تقتله على المسرح هو الفوضى، وذلك لأنه أمضى حياته كلها فى سبر الازدواج داخله وخارجه رغم أنه ولد ابن صاحب منجم كان عنده ولكنهم فقدوه، ودومًا يقول على نفسه: «أنا ابن الفوضى». كلها أثرت عليه وجعلته يفوز بجائزة نوبل للآداب عام ١٩٣٤ م ليصل لقلوبنا فى زمننا الحالى.

الشَّغَف بالحَيَاة حَتَّى آخِر لَحْظَة

عبد الهادى شعلان

متى تقرِّر أن تأخذ عربة بها متطلبات حياتك المؤقتة وتسافر طلبًا للمتعة البريئة الخالصة؟ متى تقرِّر أن تشاهد الأماكن التى ظلَّت مُرْجَئة طويلًا داخل روحك؟ لماذا تنتظر حتى تصاب بالشيخوخة وتفقد القدرة على الاستمتاع بكامل ما تريد، يصيبك الخَرَف وتصبح غير قادر على تذكُّر زوجتك، فقط ستستمتع بدفء الشيخوخة وسحر النهايات لمشوار حياتك الجميل، ستستمتع ساعتها بحنان زوجتك التى ستعاملك كطفلها الأثير، وحين تنام فى حضنها ستكون مطمئنًا وتستيقظ فى الصباح ولا تتذكَّر أن التى بجانبك هى زوجتك، هذا ما يضرب عليه بنعومة فيلم the leisure seeker (الباحثة عن الترفيه) إخراج: باولو فيرتسو، حيث يأخذنا معه لعالم الشيخوخة الهش الرهيف، حتى أننا نتمنَّى أن نعيش آخر أيامنا فى سيارة متنقلة كما حدث للبطلين هيلين ميرين فى دور الزوجة إيلا سبنسر، ودونالد ساذرلاند فى دور الزوج جون سبنسر.

إيلا وجون فى استمتاع رائق على الشاطئ

عجوزان فى طريق الترفيه

فى المفتتح يجرى الطريق أمامنا على الشاشة كأعمارنا التى تنسحب وتنفلت من تحت أقدامنا بسرعة، وندرك بعد لحظة أن زوجين عجوزين ينطلقان بسيارة؛ بغرض الاستمتاع بالأيام القليلة الباقية لهما فى هذه الحياة، بها مستلزمات ضرورية للحياة، والطريق يقول إن ما بقى لهما من الحياة فوق هذه الأرض يوشك على النهاية، تعبر سيارتهما المسماة the leisure seeker بين الأشجار، والزروع، والبنايات، وفوق الكبارى كأنهما يعبران العالم.

كان لا بد أن نستكشف منذ البدء شخصية البطلين الرئيسيين؛ لأننا سنصاحبهما طوال الفيلم، فظهرت الممثلة هيلين ميرين منذ البدء بوعى كامل وسيطرة نادرة على الطريق وعلى مكياجها الذى كانت حريصة عليه طوال الرحلة، كانت تنطق الكلمة كأمر واجب النفاذ: «انعطف إلى اليمين»، ثم تردف:«ألم يكن بوسعك أن ترتدى شيئًا يريح أكثر لتقود فيه، أعتقد أنك بالغت بالكلونيا»، ثم تطلب التوجُّه لمحطة الوقود، وزوجها يردد:«أريد برجر، أريد برجر»، كان واضحًا منذ المشاهد الأولى للفيلم أن الزوجة أكثر دِقَّة وإحاطة بالرحلة التى نتابعها معهما، بدت شخصية إيلا الحقيقة فى لحظة النوم ولحظة الاستيقاظ، رأينا امرأة أخرى بلا شَعْر مستعار، تظهر علامات تجاعيد وجهها واضحة، عجوز ممتلئة بالحيوية، روحها شابة، ورأيناها كأنها امرأتين، امرأة شابة فى الصباح ترتدى شعرًا مستعارًا، وفى المساء وهى تغيِّر لزوجها ملابسه، بدت كأم حقيقية.

هيمنجواى سر الروح

منذ الطلَّة الأولى ظهرت شخصية الزوج الشاعرية وهو يتحدث للنادلة بحميمية وفرحة عن هيمنجواى وجويس، والزوجة تردد للنادلة: «يمكنك أن تتجاهليه»، وهو يتحدث باستمتاع نادر للنادلة: «شِعْر فى النثر، هو سر هيمنجواى» كان كل ما يرغب فيه فى آخر لحظات حياته أن يزور بيت هيمنجواى، وبان من الكتب التى يحملها معه أنه عاشق لهيمنجواى وجويس، وأنه يحمل قلب شاعر، يحفظ مقتطفات رائعة لهيمنجواى، وهو فى الوقت ذاته غائب عن الواقع الذى يعيشه، يهمس لإيلا فى كل لحظة: «أين نحن؟» وهى تقول: «إنه جميل جدًّا أن تنسى» وهو يردِّد على فترات مقاطع طويلة من هيمنجواى وهى تبتسم فى حبور: «أنا مسرورة لأنه يمكنك أن تتذكر شيئًا على الأقل»، بدا أنه يعيش فى زمن آخر، وسط



جون يقرأ وإيلا تتحدث لأصحاب السيارة التى بجانبها

> يُفتتح الفيلم بطريق يجرى أمامنا على الشاشة كأعمارنا التى تنسحب وتنفلت من تحت أقدامنا بسرعة، لندرك بعد لحظة أن زوجين عجوزين ينطلقان بسيارة، بغرض الاستمتاع بما تبقى فى عمرهما

الكلمات التى قرأها والروايات التى عاش فيها.

من عشقه لهيمنجواى كان يرى فى حديثه للنادلة أن سانتياغو هو شخصية هيمنجواى المثالية لأنه أنجز مسعاه الروحى، فهو رجل حقيقى هُزِم ولم يُحَطَّم، كان واضحًا فى عمق علاقته الداخلية بهيمنجواى حتى أنه طلب من زوجته أن تكون الرحلة من أجل أن يشاهد بيت هيمنجواى، وأكَّد عليها أنه إذا أتت ساعته فعليها أن تضع السلاح فى يده، وأن تضع إصبعه على الزناد وتتركه، ربما كان يريد أن يحقِّق موتة هيمنجواى وانتحاره مرة أخرى، فقد كانت روح هيمنجواى وأعماله تتلبَّسه.

نور فى العمق

فى موقف عجائبى حدث للزوج جون حين صادف امرأة شابة نادت عليه وقالت: «سيد سبنسر، أنا جينيفر، صف ٩٣»، كادت زوجته إيلا أن تقول للمرأة إن زوجها مصاب بالنسيان وإنه لن يتذكرها، لكن ملامح وجه جون بدت فى غاية التركيز ثم ابتسم فى حبور شديد وفرحة كأنه عاد لشبابه توًّا وقال: «جين، إنها أنت» وبدأ يتذكر الماضى مع هذه الطالبة، وانشرحت روحه كأنَّ ذاكرته برقت نورًا من الأعماق، وزوجته تنظر فى استغراب شديد، حتى أن جينيفر استغربت أنه استطاع أن يتذكرها بهذا الوضوح الرائق، وأردفت زوجته: «لا يمكننى تصديقه أيضًا»، وقالت جينيفر: «كان أفضل مُعَلِّم لدىّ»، لقد كانت ذكرى هذه الفتاة ذات الضحكة البراقة قابعة فى أعماقه وعالقة داخل روحه، كان المشهد بارعًا معبرًا عن البؤرة الكامنة فى أعماق الإنسان، عن لحظة ازدهار ذكرى حسَّاسة

فى حياته والتى تظل داخلة بكامل تفاصيلها.

لم يتركنا الفيلم دون أن يعطينا لحظة من أمتع مشاهد الفيلم الدافقة بالشباب، حين انفرد جون وإيلا فى غرفة داخل الفندق لليلة واحدة ورقصا بمتعة غريبة، وكأنها رقصة الوداع لهذه الدنيا، لحظة المتعة الأخيرة التى فى نهاية كأس الحياة، فقد كانا يريدان ارتشاف المتعة والسعادة حتى آخر قطرة، شعرنا أن الدماء تتدفّق فى عروقهما وأنهما فى علاقة حب قديمة وأصيلة لم تنفصل عنهما.

من أنت يا إيلا؟

يعرض لنا صُنّاع الفيلم المشهد الأهم والأعمق فى الفيلم كله، والذى يرتكز عليه عصب الفيلم، فقد جاء المشهد بعد زحمة ذكريات قديمة، أشعلت داخل روح جون بُركان الذكريات حتى أنه اتّحد مع الماضى وارتدَّ بعمره للوراء، ففى أثناء استعراض الزوجة لصور ذكرياتها، أثناء شبابها وجمالها الساحر، بعدها بقليل دخلت مع جون للسرير وهما يحملان داخل أرواحهما هذه الذكريات القديمة من خلال الصور، وهنا كان جون مستيقظًا وكأنه يعيش قديمًا فى شبابه وهو ينظر لزوجته فى استغراب، أيقظها بعنف رقيق ثم قال لها: «مرحبًا.. أين إيلا؟» إنه يقول لإيلا: «أين إيلا؟» وقالت: «أنا هنا جون» ضحك وقال: «لا، لا»، أعنى إيلا كارسن، هى فتاتى فى الاثنين والعشرين، شعرها طويل أشقر، هى فاتنة».

لحظة مرعبة لكل امرأة ألا يراها زوجها جميلة ويذكّرها بجمالها الذى سحبته السنين، لكنه مصاب بالزهايمر والخَرَف ماذا ستفعل؟

استيقظت إيلا فى عنف والدموع تملأ روحها وبدت حزينة جدًا، وظهر عليها غضب وانكسار مخفى، لقد مسّها فى أخصّ خصائص حزن المرأة، وطعنها دون أن يدرى فى أغلى ما تحاول مداراته، ذهاب جمالها ورحيل فتنتها، وكأنه فى غيبوبته أراد أن يتأكّد: «هل أنتِ إيلا حقًا؟» قالت: «بالطبع أنا هى، من أنت؟» قال: «أنا جون»، قالت تردّ اعتبارها وترده لحال الواقع المعيش: «لا، فجون مدرس شاب وهو فاتن وسيم جدًا متعلم، أريد استعادته، سرقته منّى وأريد أن أستعيده».

كانت هذه لحظة فارقة فى الفيلم للوقوف لحظة لتذكر الماضى الجميل، قال: «لقد سرقه منّى من سرقه منك»، ها هنا المحكّ وحد السيف فى الفيلم، فكلاهما سُرِقا وجلسا جانب بعضهما وكأنهما فى تباعد روحى للحظات تركا فيها المشاهد فى حزن شفيف على ذهاب الشباب والجمال مع وجوده راقدًا فى أعماق الروح.

هذا مشهد من المشاهد المؤثرة الحزينة الذى كان يمكن تناوله بعنف الزوجة التى تغار من ذكر ذهاب جمالها، لكن المشهد تم طرحه بنعومة ورقّة، فقد جلسا معًا فى مواجهة الظلام، جانب بعضهما، بحيث لا يَتَوَاجَهَان، كل منهما ينظر للماضى البعيد

> بدت الزوجة أو البطلة -منذ المشاهد الأولى للفيلم- أكثر دِقّة وإحاطة بالرحلة التى نتابعها معهما



إيلا تنظر من السيارة

ويرى الشباب الذى رحل، وكأنهما يواجهان حقيقة كونهما عجوزين، حقيقة هذا العمر الذى مر وانسحب من تحت أقدامها كالطريق الذى رأيناه فى مشهد الافتتاح المعبّر.

عقدة داخل الروح

فى اللّحظة التى نامت فيها إيلا تعيسة على شبابها استيقظت فلم تجد جون، بدا الحب الواقع فى اللّحظة الراهنة باديًا على كل ملامحها وتصرفاتها القلقة عليه، راحت تبحث عنه فى كل مكان، كانت تصفه بأنه وسيم وجميل، لحظة وحيدة من الفَقد علمنا فيها مدى عمق حبها له، وحين وجدته احتضنته بشدَّة وقالت إنها لا تعرف كيف تعيش من دونه ولو للحظة واحدة، وقالت: «يجب ألا ننفصل أبدًا»، لقد شعرتْ أن الفقد سيقتلها.

حين نتعمق فى حالة الحب بينهما يطرح الفيلم أن جون كان كثيرًا ما يتذكر دان صديقها الأول، يبدو أنه يعانى من علاقة إيلا بدان والتى كانت قبل زوجهما، حتى أنه يرفع السلاح فى وجهها ويطلب منها أن يعرف مكان دان، إن عشيق زوجته القديم قابع داخله حتى وهو عجوز نسَّاى، إن دان يبدو عقدة داخل روح جون، وحين رأى دان، ضحك فقد رآه أسود مخرفًا، يتحدث بعجرفة زائدة، أما هى فقد عادت من زيارة دان حزينة؛ لأن دان لم يعد يتذكرها.

لحظة الفيلم القاصمة

فى جلسة شاعرية خاطب جون زوجته إيلا على أنها جارتهما ليليان، فشاهدنا ما يدور داخل أعماق إيلا وهى تفكر أن تعرف ما علاقة جون بليليان، لقد كان مشهدًا بارعًا



جون يقود السيارة فى استمتاع برىء

وإيلا تمثل على زوجها أنها ليليان، وسألته أين إيلا الآن؟ سألته عن نفسها، لقد نقلنا صُنَّاع الفيلم فى هذه اللحظ لاستعادة جميلة لزمن فائت، تم إعادة إنتاج الزمن الماضى أمامنا دون الحاجة لقطع حاد يقوم به ممثلان آخران بدلًا من جون وإيلا فى شبابهما، كأننا نرى الماضى الآن.

استعدنا موقف جون مع ليليان عن طريق تمثيل إيلا دور ليليان معتمدة على ذهاب ذاكرته وخرف وَعْيه، قال: «إيلا فى المنزل» وأراد الذهاب إليها، كانت إيلا ترى الماضى فى حديثه مع ليليان من وراء ظهرها قديمًا، وهى لا تعرف مدى علاقته بليليان أيام شبابه، كانت كمستدرجة ومستغلة لذهاب عقله المؤقت، وحَكَى إنه سيذهب الآن لإيلا؛ ليساعدها فى المنزل مع الصغير، وبدا على إيلا أنها تريد أن تُفَجِّر ذكرياته وأن تستخلص ما تريد قالت مستفهمة: «هل إيلا تعرف حول علاقتنا؟»، أرادت أن تسحبه حول الاعتراف بعلاقته بليليان وإلى أى مدى قد وصلت العلاقة. قال: «لا تعرف» وأصابها الذهول حين قال: «لا يمكنها أن تتحمَّل، سينفطر قلبها، وينفطر قلبى أيضًا، يجب أن نوقف هذا يا ليليان».

لقد مَثَّلَت عليه دور ليليان واكتشفت سره العميق، لكنه قال إنه يحب زوجته إيلا وإن إيلا حب حياته؛ فهى كل شىء له، وتركها وخرج من سيارة المتعة، ترك زوجته التى عرفت بعد سنوات طويلة بعلاقته بجارتهما وصرخت: «هذه نهاية رحلتنا»، وهذا ذكرنا ببداية الفيلم حين فقد الأولاد والديهم العجائز قالت لهما جارتهما ليليان: «يسعدنى الاعتناء بوالدكما» لقد كشفتْ ليليان من جملتها الأولى أنها على علاقة بجون، لكننا لم نكن ندرى أن هذه الجملة لها مردودها فى منتصف الفيلم، وتأكد لنا حين كانت ليليان تراقب ما يحدث عن قرب وتَرَقُّب وأنها مهتمة بجون، وهذا ما كشف عنه الفيلم فى علاقتهما القديمة التى لم تنسها ليليان ولم ينسها جون.

> منذ الطلَّة الأولى ظهرت شخصية الزوج أو البطل الشاعرية

أنت بطلى أيها العجوز

حين أصيبت إيلا وأُغْمِىَ عليها وهى بعيدة عن جون كانت تفكر فقط فى أن تظل مع زوجها الذى يرقص الآن فرحًا ناسيًا وجودها؛ فهو لن يتذكرها، ولن يستطيع الوصول إليها، سيضيع منها وستفتقده إلى الأبد، شعرت إيلا بكل هذا فى غيبوبتها وسيارة الإسعاف تحملها وحيدة للمستشفى، ونعرف أنها مصابة بمرض خطير داخل أحشائها، ونستغرب كمشاهدين مع الأطباء كيف عاشت كل تلك السنوات مع المرض اللعين، وكيف تحملته كل تلك السنوات.

إنها تعيش من أجل رعاية زوجها، هو سبب تمسكها بالحياة، وحين يذهب جون إليها فى المستشفى ويعطيها حقيبتها التى سقطت منها أثناء إغمائها الأخير، تقول له: «أنت بطلى» لقد وصل إليها بمشاعره، ويذهبان لسيارتهما، المنزل، وينام فى حضنها وهو يقول: «لا تتركينى ثانية» الجملة نفسها التى قالتها حين افتقدته، وناما سعداء، بعد أن أعطته كمية كبيرة من الدواء فى الماء دون أن يدرى، وكتبت رسالتها الأخيرة لأولادها، وشربت ما تبقى من الماء المخلوط بالدواء، ونامت وهى تقول لأولادها فى الرسالة إنها ماتت سعيدة، ويجعلك الفيلم تحب هذين العجوزين، وتتمنَّى أن تمر بالعلاقة نفسها التى كانت بينهما من الحب والمودة الرحيمة.



ناهد صلاح

ناقدة سينمائية

أنشودة جندى

«أنشودة جندى» من الأفلام التى استوقفتنى كثيرًا، حين شرعت فى كتابى «أفلام الحب والحرب»، منذ نحو ستة أعوام، ولازال هذا الفيلم يُباغتنى من حين لآخر، خصوصًا فى هذه الأيام المشحونة بأخبار الحروب وتوابعها، ربما هذه المراوغة لا تُفارقنى لأن مخرجه السوفيتى جريجورى تشوخراى قدم الحرب العالمية الثانية التى كانت قد انتهت حينذاك منذ ١٤ عامًا، بعين فنانٍ اختبر الحرب وطوّقته تفاصيلها دون أن تنتزع إنسانيته، فحوّل فيلمه من النمط المُعتاد للفيلم الحربى إلى ملحمة إنسانية، واستبدل البطل الذى يقطر حماسًا لتحقيق النصر على الأعداء، بشخص شاب برىء إنسانيته مهدرة على مفترق طرق الحرب.

أكاد أسمع قلب الأم يخفق باسم «أليوشا»، وهى تنتظره على أول الطريق.. أليوشا ابنها الذى خرج من تضاريس المكان ولم يعد، الصبى الصغير صار جنديًا فى برارى امتثلت للحرب وإيقاعها الوحشى، يُمنح تصريحًا لزيارة والدته بعد أن قام بمفرده بشنّ دبابتين للعدو. أثناء رحلته إلى قريته، نشهد صورًا بصرية شاعرية صنعت من هذا الجندى أغنية هى بمثابة تأمل غير تقليدى عن آثار الحرب، وعلامة فارقة فى السينما الروسية.

كلما رغبت فى مشاهدة الفيلم، داهمتنى أغنية «كاتيوشا» كأنها تتخفى فى طياته، الأغنية الشعبية ذائعة الصيت فى روسيا، لحنها الموسيقار ماتفيه بلانتير وكتبها الشاعر ميخائيل إيساكوفسكى، تحكى عن صبية تنتظر حبيبها الجندى حتى صارت رمزًا للوفاء والصمود لأولئك الذين قاتلوا فى الحرب وحبيباتهم اللواتى انتظرن عودتهم.

الفيلم كتبه مخرجه مع فالنتين إيزوف وصدر فى العام ١٩٥٩، يعتبر واحدًا من الأفلام المفصلية فى تاريخ السينما السوفيتية، سواء على مستوى موضوعه الذى اتكأ على حالة من الحالات الوجدانية خرجت من قلب الحرب العالمية الثانية، أو على مرئيته البصرية المتقنة فى انسيابية، ساردًا حكاية هؤلاء الجنود الذين حملوا فراشات الحب والبندقية معًا ورحلوا إلى تلال المعارك، تستدرجهم الحرب إلى القتال وأفعاله الثقيلة، لكنها لا تلغى بداخلهم نشيد الحنين إلى حياة بسيطة يشاركونها مع أحبتهم، تقول أغنية «كاتيوشا»، وهى بالمناسبة تصغير اسم «كاترين» وسميت منصات إطلاق الصواريخ باسمها «كاتيوش»:

«أيتها الأغنية، الأغنية الساطعة عن الصبية العذراء

طيرى إلى حدود الشمس، طيرى مثل طائر/ إلى الجندى البعيد عند الحدود

من كاتيوشا أوصلى السلام/ لعله يفكر بالعذراء القروية/ لعله يسمع أغنية كاتيوشا/ وكما يحرس أرض الوطن العزيز/ سوف تحرس كاتيوشا حبهما إلى الأبد».

يمتلك الفيلم غنائية أخرى تتدفق فى صورته الشفيفة كما لو كانت تُجَبِر كسور اللحظة الحاضرة، نرى من خلاله هذه المرأة تحدق فى فراغ البرية، وصوت المعلق يتسلل إلى المشهد: «هى لا تنتظر أحدًا.. الذى اعتادت انتظاره هو ابنها أليوشا ولم يرجع من الحرب، هو دُفن بعيدًا عن مكان ميلاده، بالقرب من مدينة أجنبية، يجلب الغرباء الزهور إلى قبره، إنهم يطلقون عليه: «جندى روسى بطل»، لكن بالنسبة إليها هو ابن بسيط تعرف عنه كل شىء منذ يوم ولدته، إلى هذا اليوم الذى غادر فيه هذه الطريق الطويلة أمامها».

غريبة المرأة التى تنتظر ابنًا غائبًا لا يعود، وغريب الابن الطيب الذى يعتذر عن ميدالية الشجاعة ويطلب من قائده زيارة أمه، فيندهش القائد وينظر إليه بحنو بالغ وهو يسأله عن عمره، فيجيبه: «١٩ عامًا.. لما غادرت لم يتسنَ لى أن أودع أمى، وتسلمت منها رسالة مؤخرًا تبلغنى أن هناك تسربًا فى سقف البيت، سأذهب لأصلحه».

المدة التى نالها للعودة إلى قريته البعيدة وجيزة وعليه أن يُسرع، لكن وقته الضيق صار موزعًا لمساعدة الآخرين، حيث يلتقى مجموعة متنوعة من الناس فى طريقه، إذ يمثلون كل جزءٍ من الاتحاد السوفييتى، يركض بين المحطات كطفل فى رداء عسكرى.. أليوشا مشغول جدًا بمساعدة الآخرين الذين صادفوه، بدا كما لو كان رسولًا لهؤلاء التائهين، لكن دوره الرسولى الذى مارسه بالصدفة جعله يتأخر فى الوصول إلى أمه التى تنتظره بولع، وعندما يصل إلى المنزل فى النهاية، ليس لديه ما يكفى من الوقت ليقضيه معها، فهناك شاحنة تنتظره لتقله كى يعود إلى الجبهة، بينما يركض الابن والأم نحو بعضهما البعض ويصعد الإيقاع الموسيقى، ثم يأتى احتضانهما الصامت المفاجئ، ترتفع وتيرة هذه اللحظة الفعالة حين تجهش الأم بالبكاء وتقول: «لم أنتظر والدك، لكنى سأنتظرك أنت»، فتلتف حوله كل نساء القرية يستعطفنه أن يبقى ولو قليلًا، فيركض نحو الشاحنة وهو يصرخ: «سأعود يا أمى»، لكنه لا يعود.

دراما إنسانية صغيرة تنبض بالحياة، صارت الدراما الصغيرة جوهرة كبيرة فى السينما العالمية تُوجت بجوائز عدة منها: مهرجان كان السينمائى، جائزة لجنة التحكيم الخاصة فى العام ١٩٦٠، جائزة البوابة الذهبية لأفضل فيلم وجائزة البوابة الذهبية لأفضل مخرج من مهرجان سان فرانسيسكو السينمائى الدولى الخامس (١٩٦٠)، جائزة BAFTA لأفضل فيلم من أى مصدر (١٩٦١)، جوائز Bodil لأفضل فيلم أوروبى عام ١٩٦١، وجائزة لينين فى عام ١٩٦١، كذلك حصل مخرجه ومنتجه على نفس الجائزة.



لوحتا الغلاف
تصوير منى عبد الكريم